كلمة قوافل

قد يلاحظ القراء اختلافاً بارزاً في عدد " قوافل " هذا عن سابقيه، فهو عدد بلا محور. ولعل في غياب المحور هنا خروجا على نمطية من شأنها - إن هي استحكمت - أن تؤدي إلى افتعال القضايا أو ابتسار طرحها. إنها محاولة لكسر قافية المحور وتجديد دماء الإيقاع بتفعيلات متغيرة ومتعددة لاتقلل من أهمية التمحور، ولكنها تثير من حوله الأسئلة، ومع تلك الأسئلة تحاول أن تثير أسئلة أخرى حول مسائل أكبر تحيط بـ" قوافل " وتؤثر في قدرتها على الاستمرار والعطاء.

في هذا العدد تحل المقاربات الثلاث في السرد والشعر والنقد محل المحور الواحد في تعددية تتناغم مع الحوارية وتعدد الخطاب السردي في ورقتي د. معجب الزهراني والأستاذ حسين المناصرة ، ومع ما تومئ إليه ورقة "الهزلي والشعري" في مقاربات الشعر، وورقة "التناص والتكاتب" في مقاربات النقد. وإذا كانت هذه التعددية معلما بارزا لهذا العدد، فإن من البارز أيضا ذلك المبدأ المتواشج مع التعددية : مبدأ الخروج على المتواتر والنمطي في حقل ثقافي إبداعي كحقل النشر في فصليات الأدب والثقافة. هذا الخروج يستدعي أسئلة هامة على مستوى التشكيل الثقافي في ساحتنا هنا في المملكة (وإن اندرج ذلك على غيرها من ساحات الثقافة العربية المعاصرة). يستدعي أن نتسائل عن قدرتنا على إذابة الجامد واختراق المألوف، قدرتنا على الإنة -دون كسر - عمود المؤسساتية في تكويننا الثقافي على

النحو الذي يجدد الدماء ويضخ في الأوردة تفعيلات جديدة تمزج القديم بالجديد وتزيح القافية المملة عن ركب الصور الأكثر دهشة وإثراء.

إن من المؤكد بدءا أنه لا إمكانية للبناء الحضاري عموما والثقافي الأدبي والفني خصوصا دون مؤسسات. وسنسيء إلى أنفسنا وإلى طموحنا الثقافي إن نحن انسقنا وراء تيارات النقد الغربي ما بعد الحداثي خاصة في موقفها الحاد والكاسح ضد المؤسسة. ذلك أننا في موقع حضاري مختلف، موقع نحتاج إلى 'التمأسس'، إن جاز التعبير، خصوصا في بيئة ثقافية واجتماعية ناشئة في سياق التحضر ومسار التكوين المؤسساتي الحديث, بيئة تحتاج زمنا تترسخ فيه التقاليد والأعراف المؤسساتية لتتفاعل الثقافة في جنباتها وتمتد هي بأسباب العمران الحضاري. وقبل حضارة أوروبا المعاصرة قامت حضارتنا العربية الإسلامية على شواهق المؤسسات ورواسخ الأعراف والتقاليد التي ترعرع فيها العلماء واستقت منها الحياة موارد الإبداع العلمي والفني والاقتصادي وغيرها. في تجربتنا إذا ما يؤكد أنه لابناء حضاري دون مؤسسات.

بيد أن المؤسسة مع حاجتنا إليها ومع سعيها للرسوخ والامتداد وإغناء المجتمع، تظل بحاجة إلى الصيانة الدائمة، إلى المهندسين ينعمون النظر في الأسس وشبكات المياه والكهرباء، والحرفيين في متهالك الجدران ومتهدل الزخرفة. المؤسسة بحاجة متصلة إلى إعادة النظر وإنعام الفكر في كل ترهلات المبنى. ومثلما تحتاج مطبوعة فصيلة إلى تغيير مسارها في شأن تحريري كالمحور، تحتاج المؤسسة بين الفينة والأخرى إلى الانشغال بما من شأنه زيادة الاشتغال في الميدان الذي أسست له، أو ليست المطبوعة جزءا من المؤسسة؟ وإن بدا هذا الكلام ضربا من تأكيد

البدهي وتوضيح الواضح، فإن من الضروري أن نتذكر أن مشكلة البدهي والواضح تكمن في أنهما كثيرا ما يتواريان تحت غبار البداهة والوضوح نفسيهما لتظل الحاجة قائمة إلى النفخ الدائم، بل وحتى الحفر حين تتراكم طبقات الغبار وتصعب الرؤية.

نحن بحاجة إلى الحفر في أس المؤسسة، لالنهدمها وإنما لندعم البناء بمزيد العزيمة والمنعة. والبناء المقصود هنا ليس واحدا بل هي أبنية متعددة، هي أبنية الثقافة عموما التي حرصت الدولة في بلادنا على أن تتأسس وتعلو ذراها، مثلما دعت كل ناصح إلى الإسهام بنصحه لتظل تلك الذرى رفيعة قوية الأركان. ولأن القائمين على تلك المؤسسات واعون بحمد الله لتلك الحاجة إلى التناصح، ولأنهم يعقدون المؤتمرات والاجتماعات لتحقيق الأهداف المثارة هنا، كما في المؤتمر السنوي للأندية الأدبية، فإن من الضروري مشاركة أولئك القائمين على البحث والتفكير. وبدهي أن مما يحقق هذه الجماعية في التفكير اتساع دائرة المشاركة العامة في بحث شؤون الثقافة، أي اشتراك عامة المثقفين مع المختصين وأصحاب الشأن في تدارس أمور هي في صميم الاحتياج الجماعي والفردي للمجتمع.

إن المتأمل لتاريخ النهضة الثقافية لهذه البلاد يدرك أنه كانت هناك دائما محطات مضيئة في تلك الرحلة تحقق فيها المطلبان المشار إليهما معا: تمثلت الأولى في قيام المؤسسات، ولعل أبرزها في التاريخ الثقافي الخاص لهذا الوطن وزارة المعارف التي حلت عام ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م محل مديرية المعارف المنشأة قبل ذلك بثلاثين عاما، كمؤسسة ثقافية أكثر تركيبا في بنيتها الإدارية وأقدر بالتالي على الاستجابة لمستجدات التعليم المتنامي؛ وتمثلت المحطة الثانية في دعوة خادم

الحرمين الشريفين الملك فهد يحفظه الله ـ حين كان وزيراً للمعارف ـ إلى أول مؤتمر للتعليم في المملكة بعد تأسيس الوزارة بأربعة أعوام، أي في عام ١٩٥٧/١٣٧٧، وهو العام الذي أنشأت فيه جامعة الملك سعود، أول مؤسسة تعليمية عليا وشاملة في المملكة. وقد سبق ذلك وتلاه وتزامن معه عدد من المحطات الكبيرة، لعل أبرزها في السنوات الأخيرة نهوض مجلس الشورى كمؤسسة تؤكد ذلك المفهوم الإسلامي العظيم، المفهوم الذي أكده قبل أربعين عاما مؤتمر تدارس فيه المهتمون أوضاع التعليم. نعود إلى ذلك النمط من التفكير فنتطلع إلى استمراره في أيامنا هذه. لقد كان ذلك نماطا من الجماعية في التفكير والتشاور الذي من شأنه إغناء المؤسسة التعليمية والثقافية عموما بالفكر الناضج والمساعي الخيرة .

وحين انعقد المؤتمر الأول للأدباء السعوديين عام ١٣٩٤هـ جاء ذلك كمؤشر آخر على أن هذه البلاد قد استتنت التشاور أساسا لمسيرتها على النحو الذي وضعها في مقدمة الركب الثقافي والعلمي في المنطقة، خاصة وأن ذلك المؤتمر تزامن مع مؤتمر آخر دعت إليه جامعة الرياض (الملك سعود حالياً) حول "رسالة الجامعة " دعت إليه العلماء والمثقفين وكبار المسؤولين للتشاور في ما ينبغي للجامعة أن تسعى إليه. فكأن المؤسسات والأنظمة على اختلافها كانت تحقق بتلك المؤتمرات منهجا في التفكير القادر على إزالة ما أسميناه قبل قليل ترهل البناء، كأنها كانت تفكر تفكيراً عاليا وجماعيا فيما يهمها ويهم البلاد أمره، محققة بذلك اجتيازا للحدود الفاصلة بين الواقعين داخل المؤسسة والواقفين خارجها. ذلك أن التشاور داخل المؤسسة، سواء كانت ناديا أدبيا أم جامعة ضروري، لكنه لايغني عن الضرورة

الأخرى المتمثلة في إشراك من هم في الخارج ويهمهم الأمر كما يهم أولئك الواقعين في الداخل.

يقودنا هذا إلى تحديد أكثر لما بات من الملح تحقيقه الآن : فقد تعددت مؤسساتنا الثقافية وترسخ بناؤها وانتشر نشاطها إلى الحد الذي يدعو إلى وقفة تعيد النظر في تركيب هذه المؤسسات وآليات عملها ومشكلاتها وطموحاتها. وإذا كانت تلك المؤسسات حريصة على تحقيق تلك الوقفة داخليا، فإنه لاغنى لها عن توسيع دائرة التوقف بين الحين والآخر لتشمل من يقفون خارج المؤسسة، وهؤلاء كثيرون في بلاد تزخر بالمثقفين من أدباء وفنانين وأساتذة جامعات سواء من الذكور أو الإناث. نعم بات من الملح أن نوسع دائرة الشورى في أمور الثقافة عبر ملتقيات أو مؤتمرات للمثقفين والأدباء وغيرهم يتدارسون فيها شؤونهم على أسس واضحة رشيدة وبنية عامرة بالأمل والعزيمة. مؤتمر الأدباء السعوديين لم يتكرر، وقد آن له أن يفعل، ليس للأدباء فحسب وإنما ضمن إطار يتسع لدائرة الثقافة في المملكة عموما، ولنا في القيادة الثقافية المتميزة لسمو الرئيس العام لرعاية الشباب وسمو نائبه أمل كبير في تحقيق ذلك. فمن خلال مثل هذه الملتقيات سيتاح للمؤسسات الثقافية، سواء كانت أندية أدبية أم جمعيات للثقافة أم دوائر أخرى أن تحقق قدرا أكبر من التنسيق فيما بينها تلافيا لازدواجية تتزايد، وتخلصا من ترهلات إدارية ومالية تتراكم، فيضيع الجهد بهذه وتلك .

إن المؤسسات ضرورية لاستمرار النشاط الثقافي كما ذكرنا، وما اشتقاق اسمها من التأسيس إلا لهذا السبب، ولكن مراجعة المؤسسات لأنشطتها بل وأسس قيامها لايقل ضرورة. والمراجعة حين تتم في غرف المؤسسة قادرة على تحقيق الإنجاز

دون شك، لكنها تكون عندئذ مراجعة قليلة الضوء محدودة الهواء ، وهي بالتالي بحاجة إلى اتساع في دائرة المشاركة على النحو الأكثر انفتاحا للنور والهواء والأدعى للمزيد من الإنجاز . نقول هذا ونحن ندرك أن قدرا من المراجعة الجماعية متحقق بالفعل من خلال وسائل الإعلام المختلفة، فكل يدلي بدلوه فيما ينبغي للأندية أن تفعله وما يجب على جميعة الثقافة ان تنهض به وما على الجنادرية أن تؤديه. لكن محصول هذا الجهد المشتت أقل بكثير مما سنجنيه من لقاءات منظمة ومعد لها إعدادا علمياً وإدارياً جيداً . وكلنا في حقل الثقافة الأدبية نعلم ما أنجزه مؤتمر واحد للأدباء السعوديين من بحوث ما نزال نعود إليها لتغني رؤيتنا للأدب في المملكة. ندرك ذلك فينبثق السؤال في الأذهان ويتململ في الحناجر: ترى كم سيكون محصولنا الآن لو عقد مؤتمر آخر للأدباء السعوديين، بعد مرور ثلاثة وعشرين عاما على المؤتمر الأول، وبعد أن تجاوز عدد الأدباء والباحثين والمثقفين من الجنسين عدد من حضروا وتابعوا المؤتمر الأول عشرات المرات، بعد الجامعات السبع والأعداد الكبيرة من فروع الأندية الأدبية وفروع جمعية الثقافة والفنون ، وآلاف الكتب والأبحاث المطبوعة سنوياً ؟

مقاربات في السرد

* سلطان القحطاني *معجب الزهراني

* حسين المناصرة * عباس عبدالحليم

مدخل إلــى الرواية السعودية

سلطان القحطاني

ارتبط اسم الرواية في المملكة العربيـة السعودية ، أول الأمر باسم الأستاذ عبد القدوس الأنصاري (ت ١٩٨٣)، المدرس، والباحث، والقصصي، والصحـافي. حيث أصدر أول عمل قصصي في السعودية، وكتب على غلافها " أول روايـة فـي الحجاز" ١٩٣٠م . والواقع أنها أول عمل قصصي في الجزيرة العربيـة إذا استثنينا بعض الكتابات الأولية في عدن . وكانت الظـروف التي أصدر فيها عبد القدوس الأنصاري عمله هذا بالغة الأهمية في تاريخ البلاد العربية بصفـة عامـة ، ومنطقـة الحجاز وبقية أجزاء الجزيرة العربية ، وخاصة شرقها بصفة خاصة ، فقد تم إجلاء العثمانيين من بلاد الحجاز ، وتولـى الشريف الحسين بـن علـي الـذي استبشـر فيـه العرب خيراً لإعادة اللغة العربية شبه المفقودة ، وخاصـة فـي المدارس التركيـة ، التـي كـانت إداراتهـا تحـرّم علـى طلابهـا التحدث بغير اللغـة التركيـة. يقـول أحـد الدراسين في تلك المدارس: " كان الطالب الـذي يتحـدث مـع زمليـه باللغـة العربيـة أثناء فسحته ، يلجم بلجام طول اليوم ، جزاءً له ، وردعاً لأمثاله" . والذي أدهى من ذلك وأمرَّ أنَّ الأتراك في آخر زمانهم ، كانوا ينادون بكتابة القرآن الكريم بالتركية، وتناسوا ، أن الله سبحانه وتعالى أنزله قرآناً عربياً .!!

وتولى جلالة الملك عبد العزيز بن سعود على منطقة الحجاز ، واستولى الأشراف على منطقة الشام والعراق . واستولت بعض الدول الأوروبية على معظم البلاد العربية ، والإسلامية ، بعد الحرب العالمية الأولى ، وكان بعض أفراد المجتمع يرون في الأتراك المنقذ من أعداء الإسلام ، بينما يرى فريق آخر أنّ الأتراك هم الذين خلّفوا الدمار والجهل والتخلف العلمي في البلاد العربية ، وأن هذه بلدان متقدمة (دول أوروبا) يمكن الاستفادة منها.

إذن الأمر ، صراع بين الشرق والغرب . وعلى ضوء ذلك كتب عبدالقدوس الأنصاري عمله هذا ، ووصف فيه العالم العربي على هيئة شيخ كبير رزق في آخر عمره بولدين في آن واحد (توأمان) اتجه أحدهما إلى أوروبا ، فلم يستفد ، ولم يستفد منه مجتمعه العربي المسلم ، وكانت نهايته في إحدى الحانات في باريس. بينما الآخر درس في المدارس العربية الإسلامية ، وبالتالي أفاد أهله ووطنه . فإذا نظرنا إلى ما رمز إليه الأنصاري ، سنجد أنه ضمن المتخوفين المتوجسين من هذا التغيير ، فالأبناء فريد ، والآخر الإيجابي رشيد والأب شيخ لا يستطيع السيطرة على أوضاع أبنائه . إذن الفكرة نشأت من تصورات للمستقبل ، والكيفية التي سيقابل بها هذا المستقبل .

والأنصاري من رواد الحركة الثقافية في البلاد ، وطموحاته تفوق بشكل كبير امكانياته وإمكانيات الدولة الحديثة . فمن طموحاته ، التغيير والعودة بابناء البلاد إلىالتراث العربي، والاستفادة من معطيات العصر، وبناء جيل من المثقفين ثقافة عصرية . فأنشأ نادياً للخطابة بالتعاون مع صديقه ، وزميله في التدريس في مدرسة العلوم الشرعية ، الأستاذ عبيد مدني ، ليدرب الشباب فيه على الخطابة،

حسب الطرق الحديثة ، ليسهّل على القارئ والمستمع الأساليب المحكية ، بدلاً من التقعر ، والتكلف في الأساليب الخطابية ، وقد نجح في ذلك . ثم أسس مجلته الرائدة " المنهل" ليفتح باباً كان مغلقاً في وجوه الشباب للتدرب على الكتابة الحديثة، وخاصة في مجال القصة ، إبداعاً ، وترجمةً ، ولم ينس حق التراث ، ولا المزاوجة بين القديم والحديث . فإذا عدنا إلى قصته التي أطلق عليها مسمى "رواية" واخضعناها للمقاييس النقدية الحديثة، فسنجد مسمى "رواية" لا ينطبق عليها فضلاً عن الجوانب الفنية . ولكن الدارس والمؤرخ للرواية في المملكة العربية السعودية، وكذلك أي فن من فنون القص ، لن يستغني – بأي حال من الأحوال– عن ذكر هذا العمل ، كنقطة تنطلق منها الدراسة ، فهذا العمل يعامل من حيث قيمته التاريخية، وليس من حيث قيمته الفنية ، أو البنائية .

وهناك سبب آخر ، لا مناص للباحث والمؤرخ للرواية العربية من الالتحام به وهو أن ذلك الزمن لا يعرف مسمّى آخر لأي فن حكائي ، غير مسمى "رواية" فمنذ أن هاجر الشاميون إلى مصر ، وأسسوا دور الصحافة، مثل آل تقلا الذين أسسوا جريدة الأهرام ١٨٧٦م ، وجورج أبيض ، وأبو خليل القباني الذين أسسوا المسرح ، كانت القصة رواية والمسرحية رواية، وغيرها. وكان ذلك مشتقاً من الفعل "روى" ومنه الراوي ، وكان اعتمادهم على الترجمات من اللغات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية . وترجمتها الصحيحة القص ، أوفن الحكي "Narration" .

وليست المملكة العربية السعودية ، ولا أدباؤها بمعزل عن هذه المؤثرات، خاصة من مصر ولبنان ، التي انتشرت فيها الترجمات من الأداب الانجليزية والفرنسية والروسية ، فهذا الناقد المجدد محمد حسن عواد في المعركة التي حمل

لواءها ضد عبد القدوس الأنصاري ، الذي كتب بالإضافة إلى قصته التي ذكرناها قصة قصيرة بعنوان "مرهم التناسي" ظهرت في أحد أعداد جريدة صوت الحجاز بعنوان "رواية الأسبوع" بما لا يزيد على ثلاثة أعمدة . يصفها العواد حيناً بالقصة وحيناً بالرواية، وذلك دليل على أن المصطلح لم يتأطر بعد . (انظر صوت الحجاز ١٩٣٣/١١/١ ص ٤) .

فإذا تجاوزنا هذا الحد من الزمن ، فإننا لن نجد في إنتاج هذه الحقبة ما يمكن أن يطلق عليه مصطلح رواية بكل ما في الكلمة من معنى ، بصرف النظر عن الجودة النوعية . وقد انخدع الكثير من الباحثين في حقل الرواية السعودية ببعض العناوين القصصية ، فأسموها روايات ، ومردُّ ذلك إلى خلط في تحديد المصطلح الأدبي الجديد ، مثل "سمراء الحجازية" ، لعبدالسلام هاشم حافظ ، وأعمال محمد سعيد دفتردار ، وأعمال محمد سعيد جوهرجي، هذه الأعمال اعتبرها البعض روايات ، وهي تحت المقاييس النقدية لا تتعدى كونها قصصاً طويلة أو مجموعة من الأفكار على شكل قصص ، وكان بعض الدارسين يعتمد في مقياسه النقدي على عدد الكلمات ، فكلّما طالت وكثرت هذه الكلمات اعتبرها رواية ، وهذا قياس خاطئ . فعالم الرواية في الدراسات الأدبية يعتمد في الأساس على عدد من المحاور تنفرد العقدة الروائية بالركن الأساسي عن بقية الفنون النثرية ، أما باقي الأركان فيمكن أن تشترك فيها مع القصة الطويلة التي اصطلح على مفهومها النقدي الغربي، بمصطلح "Novelett" تفريقاً لها عن الرواية ، التي اتخذت مصطلح "Novel" وقد كان هذا المصطلح غامضاً في أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين في أوروبا، فكانت "Novel" تطلق على الرواية، والقصة الطويلة،

وNovelett، تطلق على الرواية القصيرة ، والحكاية الطويلة ، والتي اصطلح عليها فيما بعد بمصطلح "Conte" من الفرنسية ، وهي الحكايات ذات الأحداث الخارقة للعادة ، والتي ظهرت منها قصص الفرسان ، الإسبانية التي استمدت مادتها من التراث العربي الأندلسي، والذي أصبح مرفوضاً بعد أن استطاع الدارسون والباحثون والنقّاد الغربيون، من الفرنسيين ، والبريطانيين تحديد المصطلحات الأدبية ، بعد ظهور المدراس النقيدة والاتجاهات الفكرية. ويعتبر الناقد والدارس الاسكوتلاندي"Edwin muir" والذي كان يشغل منصب أستاذ الأدب الحديث في جامعة "Glasgow" قسم اللغة الانجليزية في كلية العلوم الإنسانية ، من أوائل الذين استطاعوا تأطير الأجناس الأدبية ، عندما انفرد كتابه "بناء الرواية" بوضع مقاييس الفن الروائي ، ولاقى هذا الكتاب اقبالاً من الدراسين والمهتمين بعالم الرواية ، حتى أنه ترجم إلى معظم لغات العالم ، ومنها اللغة العربية ، فقد ترجم في القاهرة سنة ١٩٦٥م ، (١)

وطبع أكثر من مئة مرّه ومازال مرجعاً مهمّاً للدارسين والباحثين في هذا المجال ، كما حدد الناقد الإنجليزي E.M.forster في كتابه ، أركان الرواية "Aspect of the Novel" شكل الأركان التي تقوم عليها الرواية دون سائر الأجناس النثرية وذكر من ذلك الشخصيات ، والعقدة ، والأحداث.

وما بين ١٩٣٠ و ١٩٤٧م، لم يظهر على الساحة الأدبية عمل يمكن أن يطلق عليه "رواية " أياً كان نوعها، حتى ظهر عمل أحمد السباعي (ت ١٩٨٤م)" فكرة " التي ظهرت في وقت بدأت فيه بوادر النهضة والانتعاش الفكري تعود إلى الوطن العربي ، بعد أن استقرت الأمور في أيدي أبناء العرب . وقد كتب السباعي

روايته هذه من منطلق فكـري ، ينـاقش فيـه الوضـع التعليمـي شـبه المفقـود إلا مـن بعض المدارس التي قامت على جهود بعض الأفراد .

وكانت الشخصية متعلمة على يد شيخ من الريف ، التقطها على طريق إحدى القوافل المصطافة ، الذاهبة من مكة إلى الطائف . ورغم المبالغات التي طرقها المؤلف ، إلا أنه يؤكد بها فكرته التعليمية ، التي يناشد فيها المجتمع باستقاء الثقافة العربية الأصيلة ، ونبذ الخرافات جانباً .

ولم تسلم هذه الرواية ، كما لم تسلم قصص عبد القدوس الأنصاري ، من الهجوم من قبل ولكن قائد هذه الحملة ، كان أحمد عبد الغفور عطار (ت ١٩٩٠م)، الذي هاجمها ، وهاجم كاتبها ، وطعن في أسلوبها ، وبنائها، وعندما تدخل بعض مثقفي هذه البلاد لإيقافه ولم يستطع نشر مقالاته هنا ، سافر خصصياً إلى القاهرة وطبع جريدة صدرت في عدد واحد، أسمُها البيان " سنة ١٩٥١م" ، قام بتوزيعها على خاصته ، ومؤيديه في حملته الشعواء.

ولم يمض عام حتى أصدر الأستاذ محمد علي مغربي روايته " البعث" ١٩٤٨م التي لا تختلف في مضمونها عن العملين السابقين ، أعني أن هذه الأعمال في مجملها " تعليمية" تهدف في الدرجة الأولى ، إلى التعليم والتثقيف ، والسبب الأول والرئيسي ، أن الشعب السعودي بحاجة ماسّة إلى التعليم أكثر من حاجته إلى أعمال إبداعية فنية . وقد وجد هؤلاء الكتاب ، أنّ الأسلوب القصصي أقرب ما يكون إلى نفسية القارئ من الكلام المرسل المباشر. وإذا كان الأنصاري، والسباعي ، قد أخذا في معالجة القضايا من الداخل ، فإنّ المغربي قد أخذ في علاجها من الخارج ، بمعنى ، أن الشخصية الرئيسية "البطل" أضطر إلى السفر إلى الخارج.

بحثاً عن العلاج غير المتوفر في بلده ليصطدم بواقع بلاده من خارجها، لقد وجد بلاداً متقدمةً ، وأناساً تختلف طباعهم وثقافتهم ، سكان شارع واحد يعادلون سكان الحجاز بأكمله على حد تعبيره فوضع التصورات ، ونفذ بعضاً منها ، ولم يستطع تنفيذ البعض الآخر ، لأنه اصطدم بواقع لم يستطع معه العيش ، اصطدم بالجهل ، والجشع ، والتخلف ، ووجد في أبناء العرب البدو ، رغبة واستعداداً للتعليم ، وآلمه أنه لا يستطيع تلبية هذه الرغبات بمفرده ، فالأمر يحتاج إلى تكاتف، وتكثيف جهود من جميع أفراد المجتمع لتحقيق هذه الطموحات . ووجد في الشريك المصري خير عون على تحقيق هدفه الاقتصادي والوطني ، في انشاء مصنع لجلود الأضاحي التي تهدر كل عام ، والدولة تستوردها بملايين الريالات . ويختم روايته بتحقيق حلمه العاطفي ، ورغبته الإنسانية ، بإسلام الفتاة الممرضة الهنديّة "Kitty" التي سمت نفسها "بلقيس" بعد إسلامها ، وأمها ، على يد الشيخ حاج علي أكبر ، ويتزوجها ، معوضاً ما فاته من بلقيس ، التي منعه منها جشع أبيها.

ولا تختلف خاتمة رواية المغربي عن خاتمة رواية السباعي ، فموسم الحج فرصة الالتقاء ، والمفاجآت ، ولمّ الشمل هدف يسعى إليه كل من المؤلفين ، وهو حلم التآلف العربي الإسلامي ، وهدف تحقيق الرغبات يحدث في جو روحاني وطمأنينة تامة . و"فكرة" حُلم راود مؤلفها بهدف التغيير بعد طول سبات فقدت فيه الأمة مقوماتها وأصالتها . والبعث رمز للتجديد على أنقاض الماضي . كما رمز توفيق الحكيم بالبعث وعودة الروح ، وعودة الوعي إلى إحياء الشخصية الوطنية، التي كادت تذوب في خضم التخلف ، وظلام الدجل ، وخرافات الحكام الأتراك ،

كما يصفهم الأستاذ محمد حسن كتبي في كتابه "هذه حياتي" والأستاذ أحمد السباعي في حكايات "خالتي كدرجان" وقصة محمد علي مغربي " بقرة الشريف عون" (٢) .

وقد كتب بعض الدارسين عن هذه الأعمال ، وتكاد وجهات النظر تتفق حولها . وللأسف ، فإن هؤلاء الباحثين ، قد نظروا إلى هذه الأعمال من أبراج عاجية ، أتيحت لهم في منتصف السبعينات ، حيث تيسرت السبل ، فلم يقدروا الظرف التاريخي لكل عمل ، ولا المشاق التي تكبدها هؤلاء لإنتاج عمل روائي لأول مرّة في تاريخ هذه البلاد المتهم أهلها بالأمية والسطحية الفكرية ، وقد مهدّوا الطريق أمام كتاب الرواية فيما بعد ، وإن كل واحد من هؤلاء مدرسة قائمة بذاتها.

وقد اتفق بأن هذا الإنتاج ليس بالمستوى الفني المطلوب ، وأنه انتاج تعليمي، وأن ذلك هو المطلوب في تلك الحقب التاريخية ، فحاجتنا إلى رواية تعليمية، أشد من حاجتنا إلى أعمال فنية ، وهذا هو المسار الطبيعي للأدب ، وإلا كيف نعرف أنه تطور إذا ظهر علينا في كامل فتوته ، وعنفوان شبابه .؟!

وقد قال البعض ، إنّ هذه الأعمال ، سير ذاتيه ، وخاصة "رواية البعث" وهذا رأي بعيد عن الصحة ، فالعمل عمل خيالي بحت ، استفاد المؤلف من خياله وتصوراته في بناء المستقبل ، وقد تحقق من هذا الخيال الشيء الكثير.

الرواية ، والقصة القصيرة والترجمة ..

يخطئ من ينفي فن القصِّ عن أمةٍ من الأمم ، قديماً أو حدثياً ، فمنذ أن عرف الإنسان الحياة ، والكلام وهو يعرف القصة ، قولاً وسماعاً ، ويلعب الخيال اليومي دوراً هاماً في حياة الإنسان ، بأساليب مختلفة ، فهناك من يقص قصته للمباهاة ، وآخر للشكوى ، والثالث يروي أحداثاً تاريخية ، وتختلف أساليب هذه القصص بين السيرة الذاتية، والخيال ، والواقعة التاريخية. وكانت تستعمل هذه القصص ، إما للعبرة مما حصل للأقوام السابقة، مثلما نجد في قصص القرآن الكريم ، والكتب السماوية الأخرى ، أو كتب التاريخ القديمة ، كما في الطبري والبلاذري ، والدميري ، وغيرها. أو قصص التسلية التي غالباً ما تأتي عفو الخاطر والمناسبة ، ومنها القصص الشعري، وهو وصف الشاعر لما شاهد أو سمع ، يقول الأستاذ علي النجدي ناصف في كتابه (القصة في الشعر العربي) ص٣ "ليست القصة في عموم معناها وشمول إحاطتها فناً محدثاً من القول ، ولا هي موهبة خاصة في الناس، أوتيها قوم، وحرمها آخرون ، ولكنها موهبة مشتركة، لكل أمرئ منها نصيب مقسوم، يتفاوت شأناً وقدراً، ويختلف تكلفاً وطبعاً، ويمكن أن يقال إنها ترجع في نشأتها إلى أول عهد الإنسان بظهور الأسرة في حياتها الجامعة ، وإقامتها المستقرة ، وتكافلها في الاضطلاع بأثقال العيش ... ".

وسواء اختلف القاصون في أساليبهم ، واقعية ، أو خياليّة ، فإنهم يلتقون في صياغة الخبر ، وهو ما يسمّى بالحدث في المصطلحات الحديثة.

وليست الإشكالية في وجود قصة ، أياً كان نوعها ، خيالية ، أو واقعية، ولكن الإشكالية في وجود عمل متكامل الأركان الفنية في البناء القصصي .

ولم يكن ذلك موجوداً قبل عهد النهضة الأدبية التي شملت العالم العربي في بدايات القرن العشرين ، وأواخر القرن التاسع عشر منذ دخول آلة الطباعة إلى مصر على يد نابليون خلال حملته (١٨٩٧) وما أفرزته تلك الحملة علمياً وثقافياً، وبعد أن توالت البعثات المصرية إلى أوروربا في عهد محمد علي ، فعادوا بما اكتسبوه من علوم وفنون جديدة ، وما يعنينا في هذا البحث ، هو مدى تأثير القصة القصيرة على مفهوم الرواية الفنية. ولما للقصة القصيرة من فن يختلف عن بناء الرواية وفنها، فقد يظن البعض أن العلاقة بينهما مقطوعة، والبعض يظن أن لافرق بينهما. وبالرغم من أن كلا منهما له فنه وأصوله، بل استقلاليته عن الآخر، فإن القصة القصيرة تعتبر من الفنون التي ساعدت على فهم الرواية الفنية وظهورها إلى الوجود في المملكة العربية السعودية. ولا يختلف اثنان على أن القصة القصيرة البنت الشرعية للصحافة ، على مدى الكرة الأرضية ، فقد تربعت على عرشها ورضعت من ثديها . إذن ظهور القصة القصيرة مرتبط بظهور الصحافة السعودية ١٩٢٤م. ولأنها فن جديد ، فإن بعض محرريها لم يعط لها كبير أهمية ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن كتابها قليلون ، نظراً لقلة المتعلمين ممن يقتنعون بها كفن جديد . فالقصَّة بشكل عام لم تكن تحظى باهتمام المثقفين ، ثقافة ذلك العصر في البلاد العربية على اتساع رقعتها الجغرافية ، يقول أحد الباحثين "لم تكن القصة مرغوبة لدى رجال العلم ، فما هي إلا تسلية تلهو بها النساء والصبيان" (٣).

فكان مفهوم القصة لا يتعدى مجال التسلية ، وقد استمد هؤلاء فهمهم من أحاديث السمر ، وقصة الإنسان مع الحياة ، التي ذكرنا من قبل . وعند المثقفين من قصص ألف ليلة ، وليلة ، والقصص التي تحكى على لسان الحيوان ، مثل "كليلة

ودمنة" وما شاكلها . وقد تطور البعض منهم إلى مفهوم " المقامات" التي ظهرت في العصر العباسي ، وآخرها مقامات المويلحي ، المعروفة في بداية عهد النهضة،

ولعل محاولات الأستاذ عبد القدوس الأنصاري (١٩٠٦م - ١٩٨٣م) الأولية في مجال القصة ، قد فتحت الأبواب على مصاريعها لظهور فن قصصي له وزنه وقراؤه ، من ناحية ، وكسر الحاجز الثقافي من ناحية ثانية. وقصة "مرهم التناسي" التي ثار حولها الجدل النقدي مهدت - بحق - لظهور فن قصصي بشقيه، القصة القصيرة ، والرواية ، بالإضافة إلى وجود صحافة هيأت المناخ لنشر النتاج القصصي ، وخاصة ، القصة القصيرة لما تستوعبه الصفحات الأدبية ، ولو أن الخلط بين المفاهيم النقدية مازال في بدايته الأولى ، حيث لم يفرق بين الأصناف القصصية ، وكان ما ينشر يتسم بالطابع التاريخي الإرشادي " تعليمي" وسواء شئنا أم أبينا فإن طابع العصر وحتميات الظرف التأريخي تتطلب المنهج التربوي أكثر مما تحتاج إلى الصياغات الفنية ، وكان بعض كتابها يدرك خطورة هذا المنهج ويتبعه ، إيماناً منه بالفائدة التي تعود على الناشئة ، وتختلف طبقات القراء ، ويرى أن الحاجة للصياغات الفنية الحديثة لم تحن بعد ، وأنّ أراء النقاد الذين يطالبون بوجود فن تقني لا تمثل إلا قلة لا وزن لها . (٤) .

الترجمات الأدبية :

لقد استفادت الآداب العالمية من الترجمات ، وعن طريقها تمّ الاتصال الثقافي والعلمي والحضاري ، وتبادلت الأمم الثقافات ، وقامت بينها جسور التبادل الثقافي منذ القدم ، بدءاً بالآداب اليونانية فالفارسية والهندية ، وانتهاء بالنهضة العربية، ومن خلال هذه الدورة الثقافية تأثر البعض من هذه الترجمات بالآداب الأخرى .

فقد تأثر الكاتب الروائي الانجليزي ، دانيل ديفو، "Daniel Defoe" (١٦٦٠ – ١٧٣٩) بقصة حي بن يقظان لابن طفيل. وصاغ على منوالها ، روايته المشهورة "ربنسون كروزو" "Robinson crusoe" الصادرة في لندن سنة ١٧١٩م ، بعد أن صدرت مسلسلة في جريدة "London Post" وطبعت سبعمائة طبعة ، كما يذكر ناشر الطبعة الأخيرة سنة ١٩٩٣م . وكما استفاد ، ديفو من هذه القصة ، فقد استفاد الأدب الأوروبي من الآداب الشرقية ، بصفة عامة في بدايات النهضة الأوروبية ، مثل قصص ألف ليلة وليلة ، والمقامات الحريرية ، ومختلف الآداب الهندية والفارسية ، ومن الطبيعي جداً ، أن يكون للترجمات الدور الكبير في بدايات النهضة في كل عصر وأوان ، فكما قامت النهضة العربية الإسلامية على الترجمات في العصر العباسي ، والأوروبية على الترجمات من العربية واليونانية والشرقية ، فإن النهضة العربية قد قامت على هذا العنصر منذ أن تأثر المصريون بنتائج الحملة الفرنسية . ولا تقوم الترجمات إلا على أيدي نفر من أبناء البلاد الذين حذقوا لغات الآداب المترجم منها ، فإذن الترجمة وطبقة المثقفين يمثلان وجهي العملة الواحدة . ففي المملكة العربية السعودية ظهرت طبقتان من المترجمين، طبقة وفدت للعمل مع الحكومة لسدّ الحاجة والنقص في بعض الدوائر الحكومية، وقد أجادوا اللغات الأجنبية في بلدانهم بحكم الاحتلال الأجنبي الذي درّس هذه اللغات كجزء من الاستراتيجية العامة ، ومن أبرز هؤلاء أحمد رضا حوحو الذي قدم من الجزائر المحتلّة من قبل الفرنسيين سنة ١٩٤٣م وكان له الدور الأكبر في نشأة أدب القصة الحديثة نظراً لتأثره بالأدب الفرنسي الرائد في ذلك العصر ،[٥] . كما أن مجموعة من المهاجرين من بلاد الشام ، كان لهم دور ريادي في ظهور الفن

القصصي ، أمّا بالترجمات ، أو بظهور الأدب الحديث على صفحات الصحف، ومن هؤلاء على سبيل المثال ، لا الحصر ، نذكر يوسف ياسين (١٨٩٢ - ١٩٦٢) الذي أسس صحيفة أم القرى ١٩٢٤م ، وأسهمت في نشر قصتين قصيرتين يغلب عليهما الطابع التاريخي التربوي [٦] . وكان لمجلة المنهل التي أسسها الأستاذ عبد القدوس الأنصاري ، سنة ١٩٣٧م ، دور فعّال في توطيد ونشر القصة بمفهومها العام ، وفتح الأبواب أمام الشباب السعودي لممارسة هذا الفن وتعريف القارئ بفنونه وأصوله ، إبداعاً وترجمة ، ومازال دورها نشيطاً إلى اليوم . وبجانب هؤلاء الوافدين ، عاد الطلبة المبتعثون إلى مصر للدراسة بحصيلة علمية وأدبية ، وكان لها بالغ الأثر على النهضة الأدبية الحديثة ، وقد كان في مقدمة هؤلاء الأستاذ عبد الله عريف (١٩١٧ - ١٩٧٧م) الذي رأس تحرير جريدة البلاد السعودية ما بين عامي ١٩٤٤ و ١٩٥٥ م الذي لم يكمل دراسته في القاهرة ، وكان شديد الحماس لإيجاد أدب سعودي حديث ، بجانب تأثره بالأدب المصري الحديث ، وكان من إنتاجه قصة قصيرة بعنوان "مشكلة ضمير تبحث عن الحل الأخير "١٩٤٨م ، وكان عريف يهدف من وراء ذلك إلى تنشيط الحركة الفكرية من ناحية ، ودعوة الكتاب والأدباء إلى مشاركة المجتمع في حل مشاكله من ناحية ثانية.

وعاد حمزة محمد بوقري من بعثته إلى جامعة القاهرة ليرأس مجلة الإذاعة السعودية (١٩٥٥ -١٩٦٣م) حيث نشر معظم قصصه القصيرة على صفحاتها وأعطى مجالاً رحباً للكتاب الشباب للمشاركة بنشر ابداعاتهم القصصية فيها . والأستاذ بوقري من الرواد الأوائل الذين أبدعوا في مجال القصة ، ودراستها ، وله

فيها اهتمامات تفوق كل اهتمام فقد أعدّ دراسة عن محمود تيمور والقصة القصيرة وقام بترجمة معظم أعمال الكاتب الانجليزي الشهير ، سومرست موم ، ومنها "بائع التبغ وقصص أخرى" وكتب في آخر حياته ، روايته الرائعة "سقيفة الصفا" سنة ١٩٨٣م ، وهي السنة التي توفي فيها .

ومن الروائيين ، من كتب القصة القصيرة قبل أن يغامر في كتابة الرواية ، فها هو إبراهيم الناصر يكتب قصة قصيرة قبل أن يكتب روايته الأولى ، "ثقب في رداء الليل" سنة ١٩٦١م ، بعنوان "الهدية" نشرها في مجلة قريش ، التي أسسها ، الأستاذ ، أحمد السباعي سنة ١٩٥٩م والسباعي غني عن التعريف، بعنايته الشديده بالقصة ، وقناعته بوجود أدب حديث. وبجانب ما ذكرنا من الإبداع القصصي ، فإن عناية القائمين على شئون الثقافة لم تتوقف عند هذا الحد ، بل تعدته إلى الدخول في الأدب العالمي عن طريق الترجمة الأدبية ، ونشر الإبداع العالمي . وظهر على الساحة الأدبية نفر من المترجمين المثقفين ، ومن هؤلاء الذين احترفوا الأدب الحديث ترجمة وابدعاً ، الأستاذ حمزة بوقري ، الذي ذكرنا له بعض المساهمات، ومن خلال تتبع الصحافة الأدبية نجد له بعضاً من الترجمات ، مثل قصة الكاتب الفرنسي "موليير" طبيب الغرام " وقد نقلت هذه القصة مع أعمال "Moliere" إلى الانجليزية ، وأصلها الفرنسي "Lamur medicin" ١٩٥٤، وقد صدرت هذه الترجمة في كتاب يضم أعمال الكاتب الإنجليزي "Somerset Maugham" التي ذكرناها آنفاً ، كما ترجم قصة قصيرة للكاتب الروسي ، تشيكوف " Anton chekhov" بعنوان " الدرس الثمين" ١٩٥٥م . وتأتي ترجمات بوقري في أوائل

الترجمات الكثيرة التي سنقتصر على أهمها ، حيث يمتاز بالدقة وحسن الصياغة نظراً لإجادته اللغة الإنجليزية ، وتمكنه من اللغة العربية ، وروحه الأدبية [٧].

وكما قدّم حمزة بوقري ترجمات رائعة من روائع الأدب العالمي ، فإن الأستاذ ، عزيز ضياء لم يكن أقلَ حظا من الأول ، وقد اخترت له ثلاثة أعمال للكاتب الإنجليزي " Maugham" الذي مرّ معنا ذكره ، لأهمية هذه الأعمال من ناحية ، ودقة ترجمتها من ناحية أخرى ، وهي :

١- الحُلْم- "The dream" سنة ١٩٥٧م .

٢- الكنز - "The treasure" سنة ١٩٥٨م .

٣- حقائق الحياة - " The facts of life " ١٩٦١م.

ثم ترجم رواية ' جورج أرول " Gorege orwell " بعنوان "ألف وتسعمائة وأربعة وثمانون " وتعتبر هذه الترجمة من أحسن الترجمات ، التي تمت في اقطار عربية عديدة ، منها دمشق والقاهرة ، وقد تخيل فيها "أرول" ما سيحدث في عام ١٩٨٤م ، وفعلاً حدث ما تخيله ، وفيها ، أي ١٩٨٤م توفي الكاتب . وهناك بجانب من ذكرنا عدد من المترجمين الذين ترجموا عدداً كبيراً من القصص العالمي ، لم نورد ترجماتهم هنا ، مع شديد التقدير لجهودهم المشكورة ، نظراً لضيق الوقت من ناحية ، وعدم الدقة في الترجمات من ناحية أخرى . ومنهم

عمر برهان ادريس ، الذي ترجم لبوشكين " Pushkin "

ومحمد عبد القادر علاقي الذي ترجم لإلين بارتيس "Elain Partiss "

ومحمد علي قطب الذي ترجم " الفريسة" لروبرت " Charles Roberts"

وبعضاً من أعمال " إلين يونج " " Elain Young "

وأعمال " مارك براندل " Mark Brandle"
وغير هؤلاء كثير ، بالإضافة إلى الترجمات الوافدة من بيروت والقاهرة في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن .

- التأثير :

التأثير - بنوعية - المباشر ، وغير المباشر ، ظاهرة بدأت مع الإنسان منذ وجوده على وجه الأرض ، ولن نخوض في هذا المجال الذي يطول الحديث فيه ، وما يهمنا - هنا- هو الجزء الأول من التأثر ، أي المباشر، ولو أنّ الكتاب السعوديين تأثروا - كغيرهم - بالنوعين معاً ، ولكن الجانب المباشر، كان أقوى وهذا أمر طبيعي للغاية . وكان لهذا التأثير أسبابه، ومسوغاته، التي سنتكلم عنها فيما بعد . وقبل الدخول فيها ومناقشتها يجدر بنا أن نذكر بعضا من الكتاب الذين تأثروا إلى حد كبير بمن سبقوهم سناً أو فناً ، وهذا التأثير يختلف من كاتب إلى آخر ، وقد يستمر طويلاً أو ينتهي عند فترة زمنية معينة ، وقد سبق وأن أشرنا في هذه الدراسة إلى تأثر الكاتب الانجليزي " Defoe" بابن طفيل على فارق كبير في الزمن بينهما (توفي ابن طفيل سنة ٥٨١هـ / ١١٨٥م) وبالرغم من هذا الفارق الزمني فقد جاء العمل متشابهاً ، وإن لم يكن التأثير مباشراً . أمّا ما نعنيه -هنا- فهو التأثير في الأسلوب والمنحى البنائي في عالم القصة . إذا نظرنا إلى الرواية السعودية في مرحلتها الثانية التي بدأت بالتحديد في عام ١٩٥٩م برواية " ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ، أدركنا مدى التأثر المباشر الذي تعنيه هذه الدراسة بعد أن هضم كتابها وقراؤها معناها الحديث وأدركوا ضرورة وجودها كنوع أدبي من الأدب الحديث . ولم يكن ذلك ليتسنى لولا وجود الأدب الأجنبي ، إبداعاً وترجمةً ،

وبذلك تم كسر الحاجز بين الأدب الجاد والأدب الهازل والموروث الأسطوري الضعيف . وبعودة الشباب المبتعثين للدراسة في مصر حصل التحول من الأدب التعليمي ،(الرواية) إلى الأدب الفني ، وقد تأثر كتّابه بكتّاب الرواية الفنية الحديثة، وحمل هذا اللواء ، حامد حسين دمنهوري بروايته المذكورة ، التي أجمع الدارسون على تأثره بالكاتب المصري ، محمد حسين هيكل ، في روايته "زينب" التي تأثر فيها بدروه بالكتّاب الفرنسيين ، أثناء دراسته في فرنسا التي بدأها في سنة ١٩١١م، ولأن الروايتين تدور أحداثهما في البيئة العربية المتشابهة العادات والتقاليد والأعراف ، فإنه من السهولة بمكان أن يجد التأثير والتأثر سبيلاً إلى ذلك ، إضافة إلى أنّ الدمنهوري درس في مصر وتأثر بكتّابها في أوج النهضة العربية في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن [٨].

وإذا كان الدمنهوري (ت ١٩٦٥) قد تأثر بهيكل ، وكتاب الرواية المصريين ورواد الواقعية على وجه الخصوص حينئذٍ ، فإن كاتباً آخر تسنم هذا التحول الأدبي والثبات الفكري في عالم الرواية السعودية ، ذلك هو إبراهيم الناصر الذي درس في العراق وعاصر المبدعين في بدايات الخمسينيات ، ونمّى موهبته الأديبة ، والعراقيون – أيضاً – كالسعوديين وبقية البلاد العربية ، تأثر كتابها بالنهضة الأدبية المصرية ، على حد تعبير الدكتور ، جميل سعيد[٩] كتب إبراهيم الناصر ، القصة القصيرة ، كما ذكر سابقاً قبل تجربته مع الرواية التي أصدرها سنة ١٩٦١م، وروايته الثانية ١٩٦٩م ، بعنوان "سفينة الموتى" ، التي أعاد طباعتها تحت عنوان "سفينة الضياع" سنة ١٩٨٩م وروايته الثالثة ، سنة ١٩٧٧م، والرابعة ، سنة ١٩٨٨م. والخامسة ١٩٩١م وقد ظهرت شخصية الناصر مستقلة عن

المحاكاة منذ ظهور روايته الثانية ، بينما سبق القدر إلى الدمنهوري قبل تكوينه الشخصي في روايته الثانية " ومرت الأيام" الصادرة ، سنة ١٩٦٣م .

وكما أسس الرعيل الأول بدايات الرواية السعودية (التعليمية) في الأربعينيات والخمسينيات ، (الأنصاري ، السباعي ، والمغربي) فإن الدمنهوري والناصر أسسا الرواية الفنية ، في الستينيات ، ووقع بين المرحلتين ، الأولى والثانية مرحلة وسيطة ، هي المرحلة الانتقالية ، وشملت الترجمة ، وظهور القصة القصيرة ، كما سبقت الإشارة إلى ذلك . وهذه المرحلة ، تعتبر من أدق ، وأهم مراحل الأدب السعودي الحديث على وجه العموم ، والرواية على وجه الخصوص.

وقد عاصر هذين الروائيين ، كتاب قصة طويلة ، تجاوزنا وأدرجناهم في هذه الدراسة لاستكمال نتاج هذه المرحلة (الستينيات) ، إضافة إلى كشف ما التبس على كثير من الباحثين الذين جمعوا هذه الأعمال ، وأشكل عليهم المصطلح كما أشكل على الذين من قبلهم ، وخدعتهم العناوين التي تلوح على الأغلفة.

كتب ، محمد زارع عقيل رواية بعنوان " أمير الحب" سنة ١٩٦٠م وكان ينشرها منجمه في مجلة المنهل ، وكان متأثراً بأسلوب ، وبناء جرجي زيدان القصصي التاريخي على علاته ، وأصدر عقيل نفسه ، كتاباً آخر سنة ١٩٨٨ م بعنوان (بين جيلين) لا يختلف في أسلوبه ، وبنائه الحكائي عن الأسلوب الزيداني الذي سيطر على الكتاب الأول . وتسلسلت الأفكار الأسلوبية الزيدانية إلى طاهر عوض سلاّم ، في أعماله الأربعة التي صدرت مابين ١٩٨٠ و ١٩٨٦م بالرغم من أنه في المرحلة الثالثة من مراحل الرواية السعودية ، وفي هذه المرحلة غزارة في الإنتاج نتيجة لظهور عوامل ساعدت على ظهور هذا الكم ، مثل التعليم ، والطباعة والنشر

، ومازال التأثر واضحاً عند الكثير من الكتاب الشباب ، ولكنه تشعب ليشمل أجزاء أخرى من الوطن العربي ، وبعضاً من البلاد الأوروبية ، وخاصة ، بريطانيا، وفرنسا ، نظراً للخلفيات القرائية ، ولم يعد للأسلوب الزيداني وجود لدى المبدعين الموهوبين من فئة الشباب الذين أنتجوا رواية حقيقة تقوم عناصرها وأركانها على أسس الرواية الفعلية كما ذكرنا من قبل ، ولكنه يبقى عند الذين عنونوا كتباً تضم بين أضلعها انفعالات تعبيرية ، أو خواطر انشائية ، ظنها البعض أعمالاً روائية . ويبدو التأثير واضحاً في الأعمال الإبداعية ، أسلوباً وبناءً ، عند بعض الكتّاب الذين مالبثوا في إصداراتهم التالية أن كونوا شخصيات مستقلة . الأسلوب الراقي عند عبدالعزيز مشري ، وتأثير نجيب محفوظ عليه ، وعلى عبد الله جفري ، وأمل شطا. وتأثير موسم الهجرة إلى الشمال على ، سلطان سعد القحطاني. وقد يظن البعض أن هذا التأثير – مباشراً وغير مباشر – يعد نقصاً في حق المبدع، ولكن الواقع غير ذلك ، فليس التأثير الذي نعالجه في هذه الدراسة من نوع التأثير التقليدي ، ولكنه التأثير الشكلي المساعد على بناء الموهبة. أما السلبي فهو ما تكلمنا عنه لدى الزيدانيين ، ولكنه التأثير الذي يمكننا القول عنه ، إنه إيجابي – إن صح لنا ذلك – فإن روائع الأدب العالمي قد تأثر بعضها ببعض ، فإضافة إلى ماذكرنا ، نورد بعض الأمثلة من الروايات التي حازت جوائز عالمية ، مثل جائزة – نوبل – فالكاتب الأمريكي رولف إيليسون (١٩١٤ – ١٩٩٤م) تأثر في روايته الشهيرة التي أحدثت ضجة كبرى في أمريكا ، سنة ١٩٥٢م كأول رواية بهذا المستوى تعالج مشاكل الزنوج الأمريكيين – هذا الكاتب تأثر ، بدانييل ديفو في روايته التي ذكرتها من قبل .

وتصدر رواية ، بعنوان " دهشة الآلهة" لكاتب نيجيري ، اسمه "بن أوكري" كتبها بالإنجليزية ، وحصل من ورائها على جائزة "بوكر" من أكبر الجوائز الأدبية ، سنة ١٩٩١م في بريطانيا . هذا الكاتب متأثر ، بالكاتب الأمريكي "إبليسون" وكلاهما يعالج فكرة واحدة ، هي ضياع الهوية الزنجية ، إضافة إلى رواية الكاتبة الزنجية الأمريكية "Tony Morrison" الصادرة سنة ١٩٩٠ م ، في نفس الفكرة ، بعنوان "Beloved" محبوبة .

إذن هذا المذهب سلكه الأولون ، وأتبعهم الآخرون في الآداب العالمية ، وليس السعوديون بمعزل عن ذلك ، عبد العزيز مشري في رباعيته ، ونجيب محفوظ في ثلاثيته وسلطان القحطاني في "طائر بلا جناح " والطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال ... وغيرهم .

***٦*

خاتمة :

هذا المدخل البسيط جدا إلى عالم الرواية السعودية في هذه الدراسة يعطي مؤشراً جاداً إلى وجود روائي قد تحقق -فعلاً - في الأدب السعودي ، وأنّ هذا الوجود قد حمل هموماً اجتماعية وأخلاقية وفكرية ، مع التفاوت الملحوظ -أحياناً - في طريقة العرض من خلال العمل الروائي نفسه . ومرت الرواية السعودية بثلاث مراحل أساسية ، وكان لكل مرحلة من هذه المراحل طابعها المميّز :

المرحلة الأولى ، ما بين ١٩٣٠ و١٩٤٨م ، وهي مرحلة البدايات ، وأخذت فيها الرواية - على بدائيتها - الطابع التعليمي ، وظهر الحماس للتغيير الفكري السائد حينئذٍ واضحاً ، والإرشاد جلياً . وكان المفهوم الروائي غامضاً ، حتى عند الكتاب

أنفسهم ، فضلاً عن النقاد والدارسين الذين لم يفرقوا بين المفاهيم الأدبية النثرية وظهر بجانب الروائيين كتّاب أسرفوا في الأساليب الزخرفية ، وقد خانتهم اللغة القصصية ، كما خانتهم الأفكار الفنية ، فجاءت أعمالهم ، إما مذكرات ساذجة أو خيال حالم ، انتهى مفعوله بظهور الصباح الفكري المستنير.

وأقفرت الساحة الأدبية من الرواية على مدى عشر سنوات أوتزيد قليلاً ، حتى ظهرت رواية حامد دمنهوري "ثمن التضحية" مؤذنة بظهور مرحلة جديدة هي المرحلة الثانية ، سنة ١٩٥٩م . وبهذه الرواية تدخل الرواية السعودية عالم الفن الروائي . ويزيد من قوة هذا الإطار تحكماً ، واحتكاماً ، ظهور رواية إبراهيم الناصر "ثقب في رداء الليل" سنة ١٩٦١م ، وكانت على بدائيتها ، وسوء لغتها من الروايات التي فتحت الباب لوجود فن روائي يحتكم إلى التجربة الإبداعية ، ويتوالى انتاج الناصر مسجلاً تقدماً ونضحاً يذكر كلما ذكرت الرواية السعودية ، ولم يبق في الساحة الروائية إلا الناصر بعد موت المؤسس الأول للرواية الفنية ، حامد دمنهوري ، وكما صعدت الرواية فنياً على يدي هذين الكاتبين فقد تقهقرت إلى أن دخلت مرحلتها الثالثة في الثمانينيات ، نتيجة للظروف المادية ، والفكرية ، ونشاط التنمية التي عمّت جميع مناشط الحياة في البلاد .

ويفاجأ الدارس بالخلط العجيب في هذه الحقبة الزمنية وكثرة الإنتاج وقلّة النوعية ، وظهور أعمال كأن كتابها بعيدون عن هذه الطفرة الفكرية ، فلم يتميز إلا عدد قليل من الكتاب الذين صار لهم حضور فني في ساحة الأدب الروائي . ويجد الباحث نفسه بين ثلاث طبقات من الكتاب . طبقة في درجة الغليان ، كما يقول محمود درويش وهذه الطبقة ذات مواهب عالية ، دربتها على الكتابة ومرنتها على القراءة

الفنية ، واقتدت في نتاجها بنتاج كبار الكتّاب في هذا الحقل ، ولذلك جاءت أعمالها ناضجة منذ بواكيرها وتابعت سبيل التطور.

وطبقة ذات مواهب قليلة ، إضافة إلى قلة خبراتها الروائية ، وقلة مرانها الفني ، بيد أنّ الكثير منهم يحمل أفكاراً جيدة ، ولكن خانته اللغة الروائية ، والخطاب الحكائي . أمّا الطبقة الثالثة ، فينطبق عليها قول الناقد الفرنسي "رولان بارت" الذي يصف بعض الأعمال بأنها ، في درجة الصفر . وكتّاب هذه الطبقة ، يفتقدون الخبرة والموهبة معاً ، فجاءت أعمالهم ، إمّا وصفاً خارجياً يعتمد على التسجيل ، أو تحليلاً ساذجاً ، أو رومانسيه حالمة لا تختلف عن كتابات الأربعينيات . كما أن بعض هؤلاء كان يفرض آراءه على الشخصيات ويثقلها بما لا تطيق في سبيل أن يحمل أفكاره على كاهلها.

إنّ غياب النقد الجاد المحايد هو المسئول عن ضعف هذه الأعمال ، خاصة مرحلة الثمانينيات ، التي يفترض أن تصل الرواية فيها إلى مجدها، فاستعجال النشر وعدم الإلمام بالتراث الأدبي والفكري والحضور الاجتماعي، من العوامل التي أنتجت هذه الأعمال وما شاكلها .

الهوامش :

١- ترجمه الأستاذ ، إبراهيم الصيرفي سنة ١٩٦٥م في القاهرة ، مع خطأ في اسم المؤلف ، فقد ترجمه " مِوير" والصحيح " ميور" فالاسم الاسكوتلاندي يختلف في تركيبته عن تركيبة الاسم الإنجليزي.

٢- صدرت قصة " بقرة الشريف عون" ضمن الطبعة الثانية لرواية محمد علي مغربي "البعث" عن شركة تهامة ، سنة ١٩٨٨م .

٣- الدكتور ، يوسف عزالدين "الرواية في العراق" القاهرة ١٩٥٦م ص ١٢٥.

٤- أمين سالم رويحي "أدباؤنا وأدب القصة" البلاد السعودية ١٩٥٤/٨/٥م. وأحمد محمد جمال " سعد قال لي" دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٤٦ م ، ص ١١ .

٥- عبد الله ركيبي " نفوس ثائرة " القاهرة ١٩٦٢م ، ص ٢٠ .
وأحمد محمد جمال " ماذا في الحجاز " القاهرة ١٩٤٤م ، ص ٤٥ .

٦- مصطفى عطا "قصة قصيرة من التاريخ العباسي" أم القرى عدد ٦٥٦، سنة ١٩٣٧م . عبد الحكيم عابدين "الجندي المجهول" أم القرى ، عدد ٦٥٩، سنة ١٩٣٧م.

٧- حمزة بوقري " مجلة الإذاعة السعودية" ١٩٥٥/١٠/١٦م .
حمزة بوقري " البلاد السعودية" ١٩٥٤/١٠/٢٥م.

8- Sabri Hafiz “The Egyption novel in the sixties” journal of the American literatur v11، 1976.

9- Roger Allan "The Arabic novel" An historical and critical introduction، Manchester University ,1982، P41.

الرواية المحلية وإشكالية الخطاب الحواري (*)

مقاربة أولية لعلاقات الكتابة الروائية بشروط إنتاجها وتداولها

معجب سعيد الزهراني

إشـــارة : " الاختلاف آية ... الاختلاف حقيقة ... الاختلاف رحمة "

تنبيــه : أردت لهذه المقاربة ألا تكون بحثا أو دراسة أكاديمية معمقة وموثقة. أردتها اجتهادات ووجهات نظر تحاول أن تكون " حوارية " ومثيرة للمزيد من الجدل المعرفي، الحواري ، النسبي والاختلافي بطبيعته. فإن نجحت في هذا المسعى فقد حققت غايتها، وبعد ذلك يمكن أن تتحول بعض أطروحاتها إلى نواة لأكثر من بحث أو دراسة أنجزها أو ينجزها غيري. أما إن فشلت فحسبي أنني حاولت واجتهدت. وأقصى ما أخشاه هو أن تولد قراءتها لدى غير العارف المختص شهوة السجال أو " الجدل المغالط " بتعبير فلا سفتنا القدماء. ولو حدث هذا الأمر فلن أتورط فيه لأنه آفة العقل والروح والخيال التي ينبغي تجنبها في كل مقام ومن طرف كل من يحترم مقاله.

(*)الورقة التي قرأها د. معجب الزهراني في ندوة "فن القصة في المملكة العربية السعودية" بالمهرجان الوطني للتراث والثقافة (١٤١٦هـ / ١٩٩٦م)، الجنادرية – ١١

١) أعني بالرواية المحلية كل ما كتب تحت مسمى " رواية " في هذا الفضاء الجغرافي – السياسي والبشري – الثقافي الذي يسمى "المملكة العربية السعودية"، أي منذ قصة " التوأمان " التي نشرها عبدالقدوس الأنصاري عام ١٩٣٠م إلى روايتي " الموت يمر من هنا " و "العصفورية" لعبده خال وغازي القصيبي، وكلتاهما صدرت منذ بضعة أشهر. خلال هذه الفترة، التي تنيف عن نصف قرن ونصف العقد كما يلاحظ، بلغ عدد الأعمال الروائية حوالي خمسين، كأننا ننجز أقل من رواية واحدة في العام وهذا مظهر من مظاهر "الإشكالية" تجتليه المعاينة الكمية للنصوص بوضوح لا وضوح بعده!. أما من حيث النوع والكيف، من حيث السمات والمقومات الجمالية والدلالية أو الفكرية، فمن غير المجازفة القول بأن جل ما يمكن أن تسميه الدراسة الواصفة المجاملة " رواية " لا تتوفر فيه وله الشروط الأولية لفن الكتابة الروائية. أما أفضل الإنجازات الروائية المحلية، وأعني تحديداً أعمال حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر وعبدالعزيز مشري والمغامرات الواعدة لغازي القصيبي وعبده خال فلن تتجاوز في شيء المتوسط السائد والعادي جداً في التجربة الروائية العربية أو العالمية وهنا يواجهنا المبرر الثاني للحديث عن إشكالية الكتابة الروائية المحلية.

لابد أن الناقد المحايد – المحلي أو الأجنبي – الذي لايعنيه أن تكون أو لا تكون لدينا رواية جيدة أو متميزة بقدر ما يعنيه دراسة "الشيء كما هو " لن يورط نفسه في الحديث عن إشكالية ما .

مثل هذا الموقف وجيه ومشروع من وجهة النظر هذه دونما شك، لكنني لا أختاره ولا أنطلق منه. ذلك لأنني اخترت البحث عما وراء هذه "الظاهرة الأدبية –

الثقافية السلبية " من وجهة نظري وبالتالي من المنطقي جدا أن تتحول إلى إشكالية لابد من مساءلة تجلياتها وأبعادها وأسبابها محاولة لفهمها والحوار معها وفيها طموحاً إلى تجاوزها .

٢) لا أزعم أنني سأتمكن في هذه المقاربة الأولية إضاءة كل أبعاد الإشكالية أعلاه وأنا أبعد ما أكون عن توهم الإتيان بالقول الفصل فيها. فالوظيفية الأساسية لمقاربة كهذه لاتتجاوز تحديد المظاهر والأطر العامة للموضوع مشاركة في تطوير الوعي ببعض العوامل المعيقة لتطور الكتابة الروائية المحلية وشروط إنتاجها وتداولها . فهذه الكتابة بدأت مغامراتها الأولى في نفس الفترة التي بدأت فيها المغامرة الروائية في فضاءات عربية أخرى ومع ذلك مازالت تراوح في مرحلة البدايات غير قادرة على إثبات حضورها في المشهد الثقافي – الأدبي المحلي أو العربي كما هو حال القصة القصيرة والقصيدة الحديثة والأغنية والعمل التشكيلي على سبيل المقارنة والتمثيل.

هنا تحديداً كان لابد من بلورة فرضية عامة تؤسس لهذه المقاربة وتولد في عناصرها وجزئياتها التماسك المنطقي الضروري نظرياً ومنهجياً لأي مقاربة معرفية. من هذا المنظور أسندت " الإشكالية " ، عن طريق الاضافة، إلى "الخطاب الحواري " وعطفت المسند والمسند إليه على "الرواية المحلية " ليحتوي العنوان نفسه لفرضية – الأساس أو المنطلق. ذلك لأنني أعتقد أن غياب أو هامشية حضور الخطاب الحواري من النص الروائي ومن النص الثقافي الذي يؤطره ويتفاعل معه ويشكل سياق انتاجه وتداوله الأول والأهم، يمكن أن يقدم لنا تفسيراً مقبولاً للظاهرة – الإشكالية أعلاه. كأنني أقول "إن غياب أو هامشية الخطاب الحواري في كتابتنا

الروائية هو دليل وسبب أزمتها كما أنه دليل وسبب أزمة الخطاب الثقافي المحلي في مجمله "، أو "إن الرواية الحوارية، لاتنمو وتتطور إلا في سياق الثقافة الحوارية وبما أن هذه الثقافة غائبة أو هامشية الحضور في مجتمعنا فمن المنطقي أن تغيب منه الرواية أو لاتحضر إلا في هامش اهتماماته كإنجاز وكتداول واستهلاك " .

أما عن مرجعية هذه الفرضية العامة الأولية فلا يخفى عن الناقد المتخصص أنها ماثلة أساساً في كتابات ميخائيل باختين الذي شيد نظريته حول الرواية – الغربية – على أطروحة مفادها أن الخطاب الروائي يتميز عن الخطابات الأدبية الشعرية الأخرى بهذا المبدأ ؟ وماذا يمكننا أن نضيفه إليه أو نتممه به لاستثماره كأداة نظرية ومنهجية تساعدنا على قراءة إشكاليتنا في خصوصيتها، أي في اختلافها واختلاف شروطها وسياقاتها عن الشروط والوضعيات التي تشكلت فيها الرواية ونظرياتها ؟.

٣) من المعروف أن النظريات التقليدية في الرواية الغربية، ربطت، منذ غوته وهيجل إلى لوكاش وغولدمان، بين تطور الشكل أو النوع الروائي وتطور المجتمع والتاريخ بما يشمله من منظومات وسلاسل أدبية ومعرفية وفلسفية واقتصادية وأخلاقية.. الخ. هكذا شاعت وهيمنت فكرة أن الرواية، بمفهومها الحديث، أنما تشكلت وتطورت مع تشكل وتطور البرجوازية المدينية. كما شاعت وهيمنت فكرة أن الرواية الحديثة حلت محل " الملحمة " القديمة مثلما حلت البرجوازية محل الإقطاع وكما حل صوت الذات الفردية الواعية بفرادتها واستقلالها محل الصوت الجماعي الذي يعني الخروج عنه في المجتمعات التقليدية، أو ما قبل الحديثة عموماً ، انحرافاً وشذوذاً تجب مراقبته وقمعه، ومثلما حلت دوله الحقوق والواجبات

الدستورية "البشرية " محل دولة الحق الإلهي أو الإنساني المطلق ومثلما حلت اقتصاديات السوق الرأسمالي الصناعي محل اقتصاديات التبادل الزراعي والتجاري التقليدي .. الخ.

ومع وجاهة هذه الأطروحة من منظور فلسفة التاريخ والاجتماعي التطوري الخطي، كما صاغها هيجل وماركس خاصة، إلا أنها تظل محدودة القيمة معرفياً بمجرد معاينة الأمور من منظور الرواية الحديثة والنقد الروائي الحديث المنبثق أساساً من منجزات الدرس الالسني كما نعلم جميعاً . هذا تحديداً ما لاحظه ميخائيل باختين ودفعه إلى محاولة إعادة تأسيس نظرية الرواية لا من منطلق الدلالة الفكرية - الاجتماعية للشكل أو المضمون الروائي وإنما من منطلق التحليل الداخلي للسمات والمقومات الجمالية المائزة للخطاب الروائي. فهذا الخطاب يتميز عن غيره من الخطابات الأدبية - الشعرية بأهليته وقدرته على تمثيل ونمذجة المتعدد والمختلف من الأصوات والخطابات المتواجدة في الفضاء الاجتماعي - الثقافي بكل فئاته وطبقاته ومنظوماته وقيمه المعرفية والجمالية والأخلاقية والأيديولوجية. فالحوارية هي، عند باختين " تصور جديد للعالم وأسلوب كتابة جديدة " أيضاً، وبالتالي فإن الموهبة الإبداعية للكاتب الروائي إنما تتجلى وتظهر أولاً وبعد كل شيء في مدى قدرته على التأليف والتشكيل والأسلبة ، أي في قدرته على تنظيم وتوزيع الأصوات والخطابات بطريقة متميزة وفق مبدأ " الباروديا " أو " المحاكاة الفنية ". من هنا فإن الروائي الذي يحول الشخوص إلى مجرد أدوات، أو وسائل أو ذرائع، لإعلان رأيه وفكره وموقفه الخاص من العالم أو لإعادة إنتاج الأفكار والمواقف والقيم السائدة بفعل هيمنة السلطة الرسمية، وبالمعنى العام للسلطة كما

عند ميشيل فوكو، ينتج كتابه " مونولوجية " غير مستوفية لأحد أهم شروط وجود وتميز الكتابة الروائية. ومثلما إن الحوارية موجودة في التقاليد الخطابية الكرنفالية القروسطية بل وفي التقاليد الفلسفية اليونانية فإن الكتابة الروائية المونولوجية موجودة في مختلف الآداب والمجتمعات، ولها قيمتها المعرفية والفكرية والتوثيقية – كما في رواية الأطروحة ورواية الرصد الاجتماعي – إلا أنها لاتنتمي إلى الرواية الحديثة الحوارية حقاً ، والتي تمثلت أولى وأهم إنجازاتها في أعمال دستويفسكي كما يرى باختين.

هكذا تولدت ، بفضل كتابات باختين حول الرواية ولكن أيضاً بفضل مجمل اطروحات الشكلانيين الروس ، منظومة جديدة من المفاهيم النقدية التي أسست لما سيعرف لاحقاً بـ" شعريات السرد " أو بـ" علم السرديات "، وفتحت أفقاً جديداً للنقد الروائي الذي لم يعد منغلقاً على الرواية الغربية أو على نظرياتها فحسب.

٤) في مستهل مقاربتي بعنوان " كتابة الحرية في شقة الحرية " (وهي منشورة في العدد ٣ – ٤ من " النص الجديد ") طرحت السؤال: ما الرواية ؟ لأجيب عليه كما يلي :

" نص مفتوح على نصوص وخطاب حواري يتسع للمتعدد والمختلف من الأصوات والرؤى والمواقف، وشكل أدبي مرن يتقبل التحولات ويجسدها وقد يستشرفها ويبشر بها. إن اتخذ من علاقات الواقع ووقائعه مقرباً له أوهما إنه ترجمانها الأوفى والأقدر على تصوير النماذج البشرية وهي تتنازع المواقع والمصالح والسلطات والتأويلات في اطار وضعية تاريخية – اجتماعية – ثقافية محددة بصراحة في الزمن والمكان. وإن تجاوز عالم الواقع إلى عوالم الفكر التأملي

خلناه أحد الورثة الشرعيين للخطاب الفلسفي التقليدي وهو يغامر باستكشاف الأقانيم القصية للوجود، من جرمه الأصغر (الكائن – الإنسان) إلى جرمه الأكبر (العالم – الكون). حيناً يرفض أي حلية، أوحيلة بلاغية فتأتي لغته نثرية تقريرية جافة وشفافة تخبر وتسمي وتوصف العلاقات والمواقف والظواهر في عريها الموضوعي الصارم والصادم. وحيناً آخر تغويه وتستهويه شعرية اللغة الشعرية فيأتي النص كثيفاً معتماً مترعاً بالتمثيلات الاستعارية – الكنائية حتى لكأنه قصائد نثرية مطولة ترفض أصلاً وابتداء منطق التسمية والتحديد لتولد أقصى ما تتيحه اللغة من المعاني وإيحاءاتها... ولن تندهش وتستغرب إذا ماوجدنا كل هذه السمات والمقومات ماثلة في العمل الروائي الواحد بعد ذلك، لأن الكتابة الروائية هي الأكثر حرية وتحرراً ومقاومة للتنمذج والتنميط والانغلاق ".

هذه الإجابة تنفي، كما يلاحظ ، أي حد أو تعريف جامع مانع لهذا النوع من الكتابة التي تتخذ مع كل مغامرة إبداعية متميزة حقاً هوية جديدة تجبر أي نظرية مسبقة على مراجعة ونقد أطروحاتها لتعديلها وتكييفها مع المنجز الجديد، أو لتجاوزها والمغامرة باتجاه البحث عن غيرها. وإذا كنت قد اخترت بناء هذه المقاربة الحالية على أطروحات باختين فما ذلك إلا لما وجدته فيها من مرونة وانفتاح بحيث يمكن أن تشمل أهم أطروحات النظرية الروائية التقليدية التي أشرت إليها أعلاه كما يمكن أن تلتقي مع أشكال التفاعل النصي التي طورتها الأبحاث في الشعرية السردية خلال العقود الأخيرة والتي نجد لها عرضاً واستثماراً جيداً في كتابات سعيد يقطين حول الرواية .

لاشك أنني هنا أفيد من هذه الانجازات، بل ومن الدراسات الهامة لكل من تعرض لدراسة الرواية المحلية من منظور تاريخ تشكلها أو منظور التحليل الفني والتيماتي – منصور الحازمي ومحمد الشنطي خاصة ، لكنني وكما أوضحته منذ البداية سأقارب الإشكالية التي تعاني منها هذه الكتابة في المستوى 'النظري" الأعم والأهم بالنسبة لي في هذا المقام حصراً وتحديداً . وفي كل الأحوال فإنني سأتعامل مع مفهوم "الحوارية " كأداة معرفية تكتسب أهميتها النظرية والمنهجية بقدر ما تساعد على الاقتراب من الإشكالية موضوع المقاربة ومنطلقها، وهي إشكالية تفيض عن الرواية كما افترضت وكما سأحاول بيانه وإيضاحه في الفقرات اللاحقة

٥) في محاضرة ألقيتها منذ بضعة أشهر في " النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية" حللت تيمة أو موضوعة " المثاقفة " كما تطرحها أولى ثلاث محاولات روائية في أدبنا المحلي وهي " التوأمان " لعبدالقدوس الانصاري (١٩٣٠) وفكرة " لأحمد السباعي (١٩٤٧) و " البعث " لمحمد علي مغربي (١٩٤٨).

وحينما أعدت قراءة هذه المحاولات المبكرة والرائدة من هذا المنظور توصلت إلى أن قيمتها الأساسية إنما تكمن أو تظهر في كونها " عينات " أو "نماذج "تمثل جيداً ذلك الخطاب الإصلاحي – التحديثي الطموح والمتفتح و"الحواري" ، الذي تشكل وراج في أوساط النخبة الأدبية المثقفة في المدينة الحجازية في النصف الأول من هذا القرن، وفي فترة ما بين الحربين تحديداً.

فالأنصاري يطرح قضية " الثقافة الحديثة " حينما تفرض فرضاً بقوة السلطة والمؤسسة الاستعمارية فتنتج نماذج من " المتعلمين " الذين يعانون الاستلاب

والغربة واللافاعلية في مجتمعاتهم وثقافاتهم الأصلية. وهذه القضية تمثل كما نعلم جميعاً النواة الصلبة لإحدى أخطر وأهم الإشكاليات الحديثة في المجتمعات العربية غير الأوروبية وهناك كتابات روائية وفكرية واجتماعية ونفسية كثيرة وبمختلف اللغات درست وحللت هذه الإشكالية التي يبدو أنه لم يكن من الممكن تجنبها، وخصوصاً في المجتمعات التي خضعت للاستعمار المباشر . ورغم نزوع كاتبنا إلى تبني وجهة النظر التقليدية التي تعاين الآخر الغربي، مؤسسة وثقافة، كخطر تجب مقاومته إلا أن مواقفه وآراءه التي عبر عنها في كتاباته ومن خلال مجلته الأدبية الرائدة " المنهل " المستمرة منذ ١٩٣٦ ، وهي أول مجلة أدبية لدينا وأهم مجلاتنا الأدبية إلى وقت قريب - تسمح لنا باعتباره أحد رموز ذلك الخطاب الإصلاحي إذ كان تقليديا نهضوياً - أو " كلاسيكياً مجدداً " حسب تعبير عبدالله عبدالجبار ، وهو شيء كثير في تلك الفترة في هذه البيئة.

من جهة يطرح أحمد السباعي قضية الثقافة الجديدة أو الحديثة من منظور مغاير ، فهي عنده فرصة لاغنى عنها من أجل امتلاك وعي نقدي جديد نا أن يسلط على الشروط والوضعيات التي تحكم وتوجه ثقافة الذات، أو الثقافة المحلية، حتى يكشف ما فيها من أشكال التخلف والجمود والمفارقة عن العصر بل وعن " العقل ". هذا تحديداً ما يحصل لبطلة القصة " فكرة " تلك الفتاة التي تتعلم بالصدفة وبالصدفة ترحل إلى مصر وإيطاليا وتركيا حيث تتصل بالمغاير والمختلف من العادات والقيم والأفكار في هذا العالم / الخارج العجيب المثير، وما أن تعود من رحلتها حتى تبدأ في بث ونشر هذا الوعي النقدي الجديد. هذا الوعي هو بلاشك وعي الكاتب الذي ما كتب القصة أصلاً إلا بهدف طرح رؤاه ومواقفه الجريئة هذه للنقاش والحوار في

أوساط تلك النخبة المدينية الإصلاحية والطموحة. وهذا الجرأة هي التي جعلتني أرى في هذا الصوت/ الرمز بداية لتشكل ما يعرف بـ" المثقف النقدي الوطني " الذي يؤمن إيمانا عميقاً بأن الله لايطور ما بقوم حتى يطوروا أفكارهم وعلاقاتهم وممارساتهم.

أما محمد علي مغربي ، الكاتب الثالث ، فيقدم في قصة "البعث" نموذجاً لوعي آخر من خلال سيرة شاب جداوي ميسور الحال يسافر إلى الهند للعلاج وفي رحلته هذه يتعرض لمظاهر الحضارة الحديثة ماثلة في التقنيات والمؤسسات الحديثة كما في المسارح ودور السينما والشوارع النظيفة المضاءة بالكهرباء والحدائق العامة الجميلة وغير ذلك من مظاهر المدينة الحديثة التي انتقلت إلى الشرق عن طريق الغرب . عن هذا الاكتشاف للعالم الجديد وحضارته يتولد لدى هذا الشاب وعي جديد بالفارق ، أو بالهوة الحضارية التي تفصل مجتمعه الأصلي عن العالم كله القريب منه والبعيد. لكن الوعي الجديد هذا لايدفع به إلى نقد العادات والتقاليد التي اختلط فيها العرفي الثقافي بالديني المقدس كما يرى السباعي وانما يدفعه إلى " ممارسة الإصلاح " فيؤسس المصانع والمدارس والشركات التجارية الحديثة و"الوطنية " وفق خطط وبرامج محددة . هذا التوجه هو ما ينبىء عن بدايات تشكل ما يسمى بالمثقف التكنوقراطي العملي الذي تتحدد قيمة الأفكار عنده بمدى فاعليتها وانجازيتها في عالم الواقع، لكأن الكاتب يقول بأن تحديث البنى الاقتصادية والاجتماعية والتربوية كفيل بتحديث العقول والأذهان والأذواق وبالتالي فإن الجدل حول الأفكار والتصورات يمكن أن يكون مضيعة للوقت .

هذه المحاولات الروائية الأولى تفتقد بالتأكيد ، وكما لاحظه العديد من النقاد ، للكثير من شروط الكتابة الروائية الفنية كما نفهمها اليوم. لكنها بالتأكيد ستظل تحتفظ بقيمها الدلالية – الفكرية كجزء من ذلك الخطاب الإصلاحي الطموح والمتفتح في عمومه على الآخر أيا كان والداعي إلى الحوار معه لا لأن الاتصال به أصبح يفرض بقوة التاريخ وبقوة الأشياء فحسب وانما لأنه ضرورة أولية لمجتمعنا المحلي الذي كان يباشر أولى خطوات نهضته ونموه وتنميته. فالمبدأ الحواري حاضر هنا في مستوى التصور الذهني للكاتب وإن غاب أو ضعف حضوره في مستوى الأسلوب الفني للكتابة الروائية عند هؤلاء وعند " كل " مجايليهم من الكتاب العرب آنذاك. بل إن قيمة هذه المغامرات الرائدة تتضاعف بمجرد أن تقارنها بثلاث محاولات كتبها في الثمانينات، أي بعد حوالي نصف قرن، محمد عبده يماني وغالب حمزة أبو الفرج ومحمد صادق مفتي، وحول قضية المثاقفة ذاتها، إذ تفتقد هذه الأعمال "المتأخرة " إلى الحوارية في المستويين الفكري والأسلوبي.

فحينما أجريت، في أطروحتي للدكتوراه ، تحليلاً معمقاً ومطولاً لـ" فتاة من حائل " (يماني) و " سنوات الضياع " (أبو الفرج) و " لحظة ضعف " (مفتي) وذلك ضمن دراسة ثلاثين رواية أو قصة رحلة إلى الغرب انجزها كتاب عرب من مختلف المراحل والبلدان، توصلت إلى النتيجة أعلاه .

فالكاتب الأول ينزع إلى الحط من شأن شخصية الشاب السعودي "الحضري – المكي " الذي يبدي نوعاً من المرونة والانفتاح في التعامل مع المجتمع الأمريكي ويعلي من شأن زوجته الفتاة البدوية " الأصيلة " التي تبدي شكلاً من أشكال التزمت

الصارم تجاه أمريكا والأمريكيين الذين يجسدون الانحلال والفساد وإن امتلكوا ناصية العلم والتقنية، هذا مع العلم بأن الكاتب ابن الثقافة المدينية - الحضرية مثله مثل أحمد السباعي !.

والكاتب الثاني يسرد بنرجسية مفرطة وساذجة قصة الطبيب حمدان ، وهو شاب سعودي هاجر إلى أمريكا واستقر فيها لإعجابه بنمط حياتها وحضارتها وراح يسرح ويمرح في المتعة الجسدية التي لايفوقها سوى نجوميته إثر نجاحاته العلمية المبهرة لكل أطباء العالم!. وحينما يتقدم في السن ويحيط به فساد الأمكنة والعلاقات في أمريكا الانحلال والانحطاط ويسمع أن بلاده تطورت جداً مثل أمريكا . يعود إلى مسقط رأسه " يثرب " ثانياً مخلصاً للدين والوطن ومعلناً أن كل مامر به ضياع في ضياع سببه " الآخر " ، أي الحضارة الغربية وأهليها .

كذلك الكاتب الثالث يقدم قصة شاب مراهق من المدينة الحجازية ذاتها يسافر للدراسة في أمريكا فتغويه وتستهويه شياطين المرأة الغربية فلا يستطيع لها دفعاً حتى وإن كانت المرأة " صورة " معلقة على جدار !. وتبلغ مأساته ذروتها إذ يتزوج من فتاة أمريكية أحبها وأحبته وحينما ينجبان طفلهما الأول يكتشف أن التعايش معها من المستحيلات لا لأسباب تخصه وتخصها وإنما لأن الشرق شرق والغرب غرب ولايمكن أن يلتقيا إلا في علاقة الصراع والتنافي المتبادل كما تشيعه الأدبيات الأيديولوجية " هناك" و"هنا ". ورغم إن قصة هذا الكاتب تتفاعل برؤية نقدية بناءة ، وجريئة أحياناً، مع المتغيرات والإبدالات التي طرأت على مجتمعنا إثر " الطفرة النفطية " في السبعينات، أي أنها لا تختلف من حيث الدلالة العميقة عن القصتين السابقتين .

فإذا كانت " رواية الرحلة إلى الغرب " التي أنجزها كتاب عرب أمثال توفيق الحكيم ويحيى حقي وسهيل ادريس والطيب صالح وعبدالرحمن منيف وحنا مينة وغيرهم، تقدم لنا فكرة شاملة وعميقة عن سيرورة تشكل وتحول الفكر والخطاب لدى جزء مهم من النخب العربية الحديثة ذات " الوعي النقدي" – الوطني أو القومي أو الحضاري – فإن هذه الكتابات وأمثالها تقدم صورة للنكوص والانغلاق على عالم الذات وأوهامها الخاصة . هذا العالم يبدو للقراءة النقدية الجادة في غاية التفكك والهشاشة والتناقض لأنه نتاج الايديولوجيا المنعزلة أو " المونولوجية " والا كيف يقدم على أنه مركز الكون الأهم والأجمل فكريا وأخلاقياً وفي نفس الوقت تنهار عناصره أو تتخلخل بمجرد التعرض لأول صدمة حضارية ؟

هكذا لم يعد الانفتاح على الآخر ، الغرب وغيره ، فرصة للاستكشاف والمعرفة والحوار والوعي بحقيقة الاختلاف النسبي وتنمية الرؤى والأفكار النقدية الإصلاحية – التنموية .. وإنما يقدم كحالة خطر يتهدد الأفراد والمجتمعات !. ولو أن هذه الرؤية وهذا الموقف تجليا لنا في محاولات الرواد الأولى لوجدنا للكاتب والنص الكثير من المبررات والأعذار ولكنهما يعلنان في نهايات القرن، أي في وقت أصبحت عمليات وتقنيات التواصل والتفاعل مع العالم حاضرة ومؤثرة في المنزل والمدرسة والمكتب والشارع والسوق.. وبشكل إيجابي عموماً وإن اخترقته بعض السلبيات وهو أمر طبيعي ومنتظر هنا كما في أي مجتمع بشري آخر فـ" نحن " لسنا "الملائكة " و "الآخرون " ليسوا " الشياطين ".

ولعل ما يخفف من الدلالة السلبية لهذه الكتابات أن أصحابها من " الكتاب الهواة" الذين عايشوا أو عانوا من وطأة التحولات السريعة التي عاشها مجتمعنا في العقدين

الأخيرين وراودتهم فكرة الإدلاء بشهادة أدبية عن تجربة كل منهم إما بصدق وبإخلاص نية أو بافتعال وتزلف . أما المهم بالنسبة لنا في هذا المقام فهو أن هذه المحاولات ، التي يفترض أن تتجاوز سابقاتها جمالياً ودلالياً، لا قيمة لها اليوم إلا كدلائل قوية على استمرارية تلك الإشكالية التي مازالت تعاني منها الرواية المحلية وبالتالي فلابد من بحثها في مستوى آخر .

٦) لقد ركزت عمداً على المحاولات الروائية المبنية على تيمة المثاقفة، المتخيلة أو الواقعية ، لسببين :

الأول أن الرواية العربية كلها انما تشكلت في سياق علاقات الاتصال والتفاعل " الإيجابي " مع الثقافة والحضارة الحديثة، وهي عندي ليست "غريبة" إلا بمنعى من المعاني لأن الحضارة إرث إنساني – تاريخي مشترك، أي أنها هي ذاتها نتاج " المثاقفة " بأوسع وأعمق معانيها .

السبب الثاني أن مثل هذه النصوص الروائية مؤهلة أكثر من غيرها بحكم بنيتها العامة وقيمتها المركزية – الرحلة والتواصل مع الآخر المختلف – للكشف عن مدى حضور أو غياب الذهنية الحوارية لدى الكاتب تصوراً للعلم وأسلبة فنية لتمثيلاته التخييلية في النص الروائي. ولكي لانحمل النصوص والأشخاص أكثر مما يحتملون لابد الآن من مقاربة الإشكالية أعلاه من منظور علاقات التفاعل النصي والتداولي بين الرواية وشروط انتاجها وتلقيها إذ من طبيعة الإشكالية أنها جماع تفاعلات الكثير من العناصر الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية والانثروبولوجية كما سنحاول إيضاحه .

من هذا المنطلق لنطرح التساؤلات التالية : ماهي عناصر ومكونات الثقافة الوطنية المحلية أو " السعودية "، وفي خصوصية تعبيراتها ودلالاتها لا في عمومية هويتها التاريخية العامة كثقافة " عربية إسلامية "؟ كيف تشكلت النخبة (أو الانتلجنسيا) في المملكة ؟، وما هي أبرز العوامل التي تدخلت في تكوين وتشكيل وعي هذه النخبة الوطنية ؟. هل يمكننا اليوم أن نجري تحقيباً ثقافياً - تاريخياً لخطابنا الثقافي بمختلف تعبيراته وأشكاله ، أم أن الوقت لم يحن بعد لإجراء مثل هذا التحقيب بالدقة والصرامة العلمية المطلوبة إما لأسباب معرفيه أبستمولوجية أو لأسباب اجتماعية - أيديولوجية؟. وأخيراً كيف يمكن التفكير والعمل باتجاه تفكيك الإشكالية أعلاه وتجاوزها لا باتجاه تكريسها وإعادة انتاجها باستمرار ؟.

لاشك لدي أن مثل هذه التساؤلات تحتاج إلى ندوة ، أو أكثر ، تتبناها إحدى جامعاتنا أو أنديتنا الأدبية ، أو إحدى " جنادرياتنا "، ويشارك فيها باحثون في التاريخ والاجتماع والانثروبولوجيا والفكر واللغة والأدب.. أي في مجمل "الحقول الإنسانية ". كما أعتقد مخلصاً أن طرحها ومحاولة البحث عن / في إجاباتها الممكنة أصبح اليوم وأكثر من أي وقت مضى ضرورة لنا جميعاً سواء كنا من المشتغلين في الحقل الثقافي - المعرفي أو من المسؤولين عن إدارة المؤسسة الوطنية ، الرسمية أو الخاصة ، لأنها ستساعد الجميع على وضع وانجاز البرامج والخطط التنموية بصورة أفضل وأفعل والاهم من هذا أنها ستولد وعياً وطنياً مشتركاً بالوضعيات والشروط التي تنتمي إليها ونحاول تغييرها باتجاه التطور والتقدم الحضاري الشامل الذي أنجز منه الكثير وما يتبقى هو الأكثر والأهم باستمرار .

ومع هذا لن أكتفي بطرحها بل سأجتهد بعد هذا الطرح في مقاربتها من زاوية محدودة بالإشكالية التي تخصني كناقد أدبي يحاول أن يتفهم بصورة أعمق وأشمل أسبابه ومظاهر أزمة تعاني منها الكتابة الروائية المحلية. وإن باحثا من جيلي لن يجد الكثير من الدراسات المعرفية الجادة والمعمقة التي انجزتها وراكمتها الأجيال السابقة بحيث تشكل متنا معرفيا مكرساً وفاعلاً في مدارسنا وجامعاتنا ومراكز البحوث والدراسات الوطنية والمؤسسات المعرفية – التربوية الأخرى. كما أنه قد يجد العديد من الدراسات الهامة باللغة العربية أو مترجمة إما لعدم قناعته بمنطلقاتها المنهجية النظرية أو لقناعته بما يثوي وراءها من مقاصد ونوايا غير محايدة وتلبست لبوس البحث العلمي الرصين. لكن مثل هذا الباحث لابد أن يستثمر جيداً الفرص الممتازة التي أتاحتها المؤسسة التربوية – التعليمية الوطنية وأن يحاول قدر الممكن تحمل مسؤولياته الأخلاقية والمعرفية والفكرية تجاه هذه المؤسسة وتجاه مجتمعه ووطنه وأمته وبأكبر قدر ممكن من الموازنة بين حميمية الانتماء وصرامة وعقلانية الرصد والتحليل والاستنتاج وبعيداً كل البعد عن اللغة الشعارية الخادعة وعن اللغة النفعية الأنانية والضيقة .

من هذا المنظور أعتقد أنه من المجدي والمبرر معرفياً ، وتحديداً من الزاوية الأنثروبولوجية ، التمييز بين التكوينات والبنى الاجتماعية – الثقافية "القبلية – الداخلية " ، بشقيها الصحراوي – الرعوي والريفي – الزراعي، والتكوينات " المدينية ، أو الحضرية – الساحلية " بشقيها الغربي والشرقي، وعلى الأخص " الغربي : منها . فهذان التكوينان يمكن اعتبارهما ، ولو على سبيل الفرض ، فضاءين متمايزين ثقافياً وإن اشتركا في مرجعية حضارية – تاريخية واحدة هي

المرجعية " العربية – الإسلامية " وفي مرجعية وطنية – سياسية واحدة هي الدولة السعودية الثالثة أو " المملكة العربية السعودية " فثقافة " الداخل " تتميز بكل سمات الثقافة القبلية المحافظة التي يغلب عليها الطابع الشفوي – الشعبي وتحيل بكل سمات الثقافة القبلية المحافظة التي يغلب عليها الطابع الشفوي – الشعبي وتحيل إلى بنى لغوية وذهنية تقليدية قديمة ، وأحياناً ما قبل إسلامية ، لم تبدأ في التغير والتحول العميق إلا منذ عقود قليلة، وبفضل فعالية خطط التنمية التي باشرتها الدولة بفعالية كبيرة في مختلف المجالات كما نعلم. ونظراً لكون هذه الثقافة، بالمعنى الأنثروبولوجي العام ، ظلت طوال التاريخ منعزلة نسبياً عن الخارج، القريب والبعيد ، فإنها تنزع ، كأي ثقافة إنسانية مماثلة، إلى مقاومة ورفض "الثقافة الأجنبية " باعتبارها خطراً على هوية الذات الفردية والجماعة . وإذا ما تعرضت بقوة لمثل هذا "العامل الأجنبي " وهو ما حدث لاحقاً وإن في سياق " المثاقفة في ظل الاستعمار " فإنها تلجأ إلى أقوى آلية دفاعية – هجومية في مثل هذا الموقف وهي آلية "العودة " أو " الرجوع " إلى المرجعية العربية – الإسلامية "الأصيلة " و "الصافية " التي تغذيها بكل العناصر " الأيديولوجية " المدعمة والمعززة لموقفها في مثل هذه " الأزمنة"، وقد تكون هذه العودة دينامية تجديدية أو نهضوية كما قد تكون سكونية جمودية ونكوصية .

هذا ، على ما أعتقد ، ما جعل الدعوة السلفية " التجديدية " التي باشرها الشيخ محمد بن عبدالوهاب مذ أكثر من قرنين ونصف تجد منذ بداياتها إلى اليوم صدى تفاعلياً إيجابياً وقوياً في هذا الفضاء البشري – الثقافي رغم أنها تضمنت دائماً نفياً صارماً ومتصلاً للعديد من مظاهر الثقافة الشعبية المهيمنة في هذه المنطقة

باعتبارها مخالفة أو غير متفقة تماماً مع " إسلام السلف الصالح". ففي كلتا المرجعيتين يقرأ الاختلاف على أنه "خطر محتمل " ويعاين "الأجنبي " أيا كان كحامل وناقل محتمل لهذا الخطر خصوصاً إذ يظهر ويعلن اختلافه في الفكر والملبس والمأكل ، فضلاً عن اختلافه في "المعتقد الديني ". ولا عبرة هنا بالتمايزات النسبية المعروفة بين نمط الحياة اليومية في المجتمعات الزراعية والمجتمعات البدوية، لأن مكوني " القبيلة " و "العقيدة " هما القاسم المشترك الأقوى والأهم في هذه المجتمعات / الثقافات المتجانسة في العمق.

أما في المنطقتين الساحليتين شرقاً وغرباً فتسود ثقافات تقليدية لكنها بالتأكيد أقل محافظة وأكثر انفتاحاً على الآخر وتقبلاً للعالم الخارجي خصوصاً وأن حياتها معتمدة أساساً على الصيد البحري والتجارة عبر البحر الذي لاحدود فيه واضحة بين ما هو " محلي " وما هو " أجنبي " كما هو شأن "البر" فالمنطقة الشرقية منفتحة منذ القدم ، مثلها مثل بلدان الخليج الأخرى ، على العراق وإيران والهند ، والمنطقة الغربية كذلك ، فضلاً عن أن في هذه الأخيرة توجد المراكز الروحية للعالم الإسلامي كله وبالتالي فإنه ظل حاضرا فيها على الدوام بمختلف بنياته ولغاته ومذاهبه ومنظومات أفكاره وقيمه المتنوعة والمختلفة بالضرورة وإن في إطار المرجعية الدينية الحضارية " الاسلامية ".

ونظراً لكون هذه المنطقة تحديداً هي وحدها التي عرفت التكوينات المدينية "الحضرية " الكبرى منذ زمن بعيد فإن مدينتها "المفتوحة " تمثل "مختبرا حياً " لالتقاء وتفاعل كل ثقافات العالم القديم حيث انتشر الدين الحنيف في مختلف قاراته كما نعلم. ومما زاد في أثر هذه الوضعية أن السلطات المركزية في مختلف

الإمبراطوريات العربية – الإسلامية أو الإسلامية غير العربية، كانت تسعى دائماً للهيمنة المباشرة أو غير المباشرة على هذه المراكز الروحية لتأمين المزيد من مشروعيتها كسلطة " خلافية " تشمل " كل " المسلمين مما ولد خصوصية "توعية " للثقافة هنا ، والمعنى الانثروبولوجي العام لمفهوم "الثقافة".

هذا كله لا يعني أن المدينة الحجازية غير متفاعلة مع محيطها الجغرافي – البشري اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً بقدر ما يعني أن تميزها عنه حقيقة لا تحتاج إلى برهان. فالعناصر العربية القبلية التي استقرت في هذه المدينة لا أكثر من "أقلية " بين الأقليات الأخرى وبالتالي لا تستطيع أن تفرض ثقافتها – عاداتها وتقاليدها وقيمها الأخلاقية أو الجمالية – على هذا المجتمع المتعدد أو " الهجين" بطبيعته. أما الأسر العربية العريقة فيها فكانت دائماً تحتفظ لنفسها بوضعية "النخبة الارستقراطية " ذات الموقع المتميز ، مادياً ورمزياً ، أو أيديولوجيا ، عن " المجتمع "، وفي مجتمع تجاري – حرفي عرف الانتماءات والتمايزات الطبقية منذ أزمنة بعيدة ، وإن اشتدت أو ضعفت من عصر لآخر حسب ازدهار أو تدهور المركز الإمبراطوري " الخارجي " .

وباختصار يمكن القول بأن الهوية الثقافية " الإسلامية " لمجتمع هذه المدن، الحواضر أبعد ماتكون عن الانتماء " المذهبي " الواحد كما أن هويتها "العربية" أبعد ماتكون عن الانتماء " الاثني – القبلي " الواحد وذلك لغلبة الطابع التعددي الفسيفسائي على مكونات وعناصر هذه الهوية الثقافية الحضارية المنفتحة دائماً كما هو شأن المدن والحواضر الكبرى في كل زمان ومكان .

إنني أتحدث بالطبع عن السمات والمقومات العامة لهذه الثقافات قبل أن تخترقها عوامل التغيير وإبدالاته وذلك في سياق تحولات تاريخية عميقة و"جديدة " طرأت على هذه الفضاءات في مجملها منذ بدايات هذا القرن ومازالت تفاعلاتها مستمرة إلى اليوم كما سنحاول أيضاحه في الفقرة اللاحقة.

٧) سيرورة المثاقفة الداخلية – الخارجية :

بعد هذه الترسيمة العامة والمختصرة للخلفية السوسيو – أنثروبولوجية للثقافة المحلية اعتقد أنه من الضروري في تحديد الملامح العامة لسيرورات تشكل النخبة الثقافية الحديثة في المملكة انطلاقاً من هذه المنطقة " المدينية " التي كانت الأسبق إلى استقبال تقنيات ومؤسسات الثقافة الحديثة كالمطبعة والصحيفة والمدرسة

سأسمي سيرورة التغير والتكور التي ولدت أولى شروط وجود هذه النخبة الثقافية بـ" المثاقفة الداخلية – الخارجية " وأعني بها تحديدا مجمل عمليات التواصل والتفاعل الثقافي التي عاشتها المدينة الحجازية في النصف الأول من القرن الحالي وبفضلها وفي سياقها تشكلت تدريجياً أولى النخب الثقافية "الوطنية الحديثة " وبدأت في انتاج وترويج خطابها الثقافي الجديد، خصوصاً في فترة مابين الحربين ، وباعتباره خطاباً متميزاً عما قبله وبعده وحوله كما سنرى.

فإذا كان التعليم الديني ، بمفهومه وأدائه التقليدي، لم ينقطع أبداً من الحرمين الشريفين على مر العصور فإن نهايات القرن الماضي شهدت أولى أشكال "التعليم الحديث " مع دخول " المدرسة الحديثة " إلى المدينة الحجازية. فبفضل جهود فردية – أهلية وخارجية – داخلية في نفس الوقت ، أنشئت "المدرسة الصولتية " في مكة

١٨٧٥م بمبادرة تاجرة هندية مسلمة اسمها "صولة النساء" ثم "المدرسة الفخرية " في مكة أيضاً ١٨٧٨م بمبادرة من الشيخ عبدالحق قاري ثم "مدارس الفلاح " في مكة وجدة ، نفس العام، بمبادرة من التاجر الشيخ محمد علي زنيل كما هو معروف

أهمية هذه المدارس انها كانت تعلم ، إلى جانب علوم اللغة والدين، الحساب والهندسة والجغرافيا والتاريخ وغيرها من "العلوم الحديثة " فتساهم في إيجاد جيل جديد من مستهلكي ومنتجي الثقافة الحديثة بمعناها الشامل . كل هذا في عهد الحكم العثماني الذي لاشك أنه كرس وعمق وضعيات الجهل والتخلف في الجزيرة العربية كما في بقية المناطق العربية ، والدليل الأوكد هنا أن "الدولة العلية" لم تساهم بشيء في أي من هذه المدارس . أما في العهد الهاشمي القصير (١٦ - ١٩٢٤) فقد أنشىء المزيد من المدارس الحديثة ، والأهم من هذا أن بعضها خصص للبنات مما يعني بداية انتشار التعليم بين " نصف المجتمع" الذي عانى طوال التاريخ من الأمية أضعاف ما عاناه الرجال ، ونفس الأهمية يمكن أن نجدها في إنشاء " روضات الأطفال " التي بلغ عددها في هذه الفترة خمس روضات في مدينة جدة وحدها !

أما في العهد السعودي ، بداياته، فقد زاد عدد المدارس فانشئت " دار التوحيد" في الطائف ١٣٦٣ هـ- ١٩٤٣م كما بدأ "التعليم العالي " أولى خطواته الطموحة وذلك بإنشاء " كلية الشريعة " بمكة ١٣٦٩هـ/ ١٩٤٩م ومدرسة تحضير البعثات في نفس العام والمكان، وهي المدرسة التي تشكلت انطلاقاً منها أولى الكوادر الإدارية والمهنية في المملكة وهي كوادر لعبت دوراً كبيراً في هذا المجال

خصوصاً وأنها واصلت تعليمها في جامعات خارجية راقية ، في مصر خاصة - مما أهلها جيداً لهذه الدور التاريخي الجديد .

وإذا أضفنا إلى هذا أن العديد من الوافدين إلى هذه المنطقة من البلدان العربية والإسلامية في هذه الفترة كانوا من فئة المتعلمين أو المثقفين أصلاً أمكننا أن نقول إن قاعدة إنتاج واستهلاك وتطوير الثقافة الحديثة قد تشكلت من هذه النخب المتعلمة جميعها . هذا تحديداً ما سينعكس في وجود الصحافة باعتبارها الوسيط الاتصالي والتداولي الأول والأهم للخطاب - الثقافي بمختلف أشكاله وتعبيراته ، فخلال النصف الأول من هذا القرن كان قد صدر في هذه المنطقة تحديداً حوالي ثلاثين جريدة ومجلة ، بعضها توقف عن الصدور بعد فترة قليلة وبعضها مازال يصدر إلى يومنا هذا !. ومن المنظور الأدبي - الثقافي لاشك أن صحيفة القبله (١٣٣٤هـ/ ١٩١٥م) و"صوت الحجاز" (١٣٥٠هـ/ ١٩٣١م) ثم مجلة " المنهل "الشهرية (١٣٥٥هـ/ ١٩٣٦م) كانت الأكثر تأثيراً وفاعلية في بلورة الخطاب الثقافي المحلي آنذاك. فقد مثلت فضاء جيداً تجرب فيه النخبة المتعلمة الوليدة إمكاناتها وطاقاتها الجمالية والفكرية ، والأهم من هذا أنها كانت تلتقي فيها بكتابات كبار الأدباء العرب من الشوام والمصريين والمهجريين الذين تحولوا إلى " نماذج مثلى " أو " عليا " لأدبائنا تعرفوا من خلالهم على الثقافات الغربية الحديثة وتأثروا بما تحمله وتنقله من رؤى وابتكار وتصورات وقيم وطموحات جديدة تماماً على ثقافتهم التقليدية المحلية : هكذا أصبحت أسماء جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة والكواكبي والريحاني ومحمد حسين هيكل وطه حسين والعقاد والمنفلوطي والرافعي وسلامه موسى وجورجي زيدان بمثابة الرموز الأدبية والفكرية التي

يستقبل إنتاجها بحماس كبير لدى هذه النخبة الشابه التـي وجـدت فيـه الغـذاء الأمثـل للعقل والخيال.

يضاف إلى هذين العاملين أن بعض الكتاب الحجازيين أنفسهم – من الوافدين – كان يجيد لغات أجنبية آسيوية وأوروبية ويتواصل مع انتاجها الثقـافي ويـترجم عنـه القصص والقصائد والمقالات والأفكار ولا غرابة بالتالي أن نجد في " المنهل " مثلاً ، وهي المجلة الأدبية الأولى والأهم في المملكة دون شك إلى وقت قريب كما قلنا ، ترجمات عن الأردية والفارسية واليابانية والروسية والفرنسية والانجليزية وهـو مـا يستحق أطروحة ماجستير أو دكتوراه لبحثه وتحليله وتتبع تأثيراته كما ينبغي !.

نتيجة لهذه العوامل تشكل ما يمكن أن نسيمه اليوم بـ" الخطاب الإصلاحي" الـذي نجد فيه كل مفردات وأفكار وأطروحات الخطاب النهضوي العربـي وجـل مفـردات وأطروحـات خطـاب " التنويـر " الفرنسـي – الأوروبـي وخصوصـاً لـدى الكتـاب والأدباء الذين كـانت ميولهم تتجـه إلـى التجديـد والتحديث كـالعواد وحمـزة شـحاته ومحمد سرور الصبان وهاشم فلالي وحسين عرب وأحمد العربي وحمـزة شـحاته وعبدالله عبدالجبار وأحمد السباعي. وكـل مـن يراجـع انتـاج هـؤلاء الكتـاب اليـوم سيجده مترعاً بـالروح الرومانسـية المتمـردة فـي مسـتوى رمـوزه وشـفراته الأدبيـة وبالروح الوطني – القومي الراديكالي في تعبيراته الفكرية – الأيديولوجية وكأن لا علاقة قوية بينه وبين الثقافة التقليدية السائدة في المدينة الحجازية سابقاً ، فضلاً عن ثقافة "الداخل "المغرقة آنذاك في عزلتها وتقليديتهـا. ومـع هـذا سيطرأ عـامل إبـدال "تاريخي" في هـذه الفترة تحديداً هـو الـذي سـيولد مثـل هـذه العلاقـة فيضطـر ذلـك الخطاب الإصلاحي في مجملـه إلـى إعـادة صياغـة منطلقاتـه وغاياتـه وأطروحاتـه

ومقولاته ليحافظ على استمراريته من جهة وعلى وظيفته في سياق التحول الجديد من جهة أخرى .

٨) سيرورة المثاقفة الداخلية – الداخلية :

نحن نعلم اليوم أن نشوء الدولة السعودية الثالثة في النصف الأول من هذا القرن هو استمرار بصيغة ما للمشروع الإصلاحي التوحيدي " السياسي – الديني " الذي باشره في بدايات القرن الثامن عشر الإمام محمد بن سعود والشيخ محمد بن عبدالوهاب ، والذي يصح اعتباره أول مشاريع النهضة العربية في تاريخنا الحديث.

وإذا كانت أهمية هذا المشروع تكمن ، من هذا المنظور العام في بثه لوعي جديد بضرورة " الاستقلال " عن الحكم الأجنبي (التركي خاصة في هذا السياق) وبضرورة العودة إلى نموذج " السلف الصالح "، وهما عاملان رئيسان لإنجاز نموذج الدولة العربية – الإسلامية المزدهرة ، فإنه، من منظور الداخل، أكثر أهمية وانجازية أو تحققاً . فقد حمل هذا المشروع الفكرة والطموح إلى تكوين دولة مركزية تنبثق من جزيرة العرب وتستقطب، لأول مرة بعد الخلافة الراشدة، جل المناطق أو الأقاليم الرئيسة في جزيرة العرب مولداً بهذاً دينامية تاريخية جديدة في " الداخل " الذي ظل في هامش التاريخ طوال قرون .

هنا أعتقد أنه ليس من قبيل المصادفة أن ينزع هذا المشروع دائماً إلى تجاوز حدود الامارة أو المشيخة القبلية أو الإقليمية، وليس من الصدفة أن تتعاضد القوى الإقليمية والاستعمارية الأجنبية على مراقبته وتحجيمه أو قمعه ووأده في كل مرة يحقق نجاحاً ملموساً بقربه من أهدافه التاريخية – الحضارية الكبرى، كما لم يكن

من المصادفة أنه لايكاد يختفي وينسى حتى يعود من جديد متكفياً مع الشروط المحلية والإقليمية والدولية الجديدة التي يعود فيها إلى مسرح الأحداث والتاريخ فاعلا فيها ومتفاعلاً معها .

في كل الأحوال سأترك للتاريخ والمؤرخين ما يخصهم من قراءات لجوانب وأبعاد هذا المشروع لأركز من جهتي على الجانب أو البعد الثقافي منه وهو الذي يهمني أكثر من غيره في هذا المقام .

من هذا المنطلق أعتقد أن المحتوى الثقافي – الفكري في هذا المشروع كان يمثل " أضعف حلقاته " لا لمجرد أنه انبثق من أكثر مناطق الجزيرة العربية عزلة ومحافظة وإنما أيضاً لأن كل الفضاءات المحيطة به ، العربية والإسلامية كانت تعيش آنذاك حالة تخلف وانحطاط حضاري – تاريخي عام وفي كل الميادين. فقد انعزلت، أو عزلت ، هذه الفضاءات طوال قرون متصلة عن مرجعيتها الحضارية الإسلامية الأرقى ، أي عن عصر الأزدهار الكبير الذي عاشته مجتمعاتنا آنذاك في مختلف المجالات ، وعن عصر النهضة الأوروبية الذي كان يراكم إنجازاته ويعيش تحولاته التي ستنقله من النهضة إلى التنوير فعصر الحداثة والتقنية كما يعرفه المتخصصون .

وحينما بدأ الاتصال التدريجي مع هاتين المرجعيتين الحضاريتين في القرن الماضي لم يتغير شيء يذكر في المحتوى الثقافي – الفكري لهذا المشروع الذي لم تتح له أي فرصة تاريخية ليتحقق ويستقر سياسياً بحيث ينمي ويطور رؤاه وأطروحاته ومقولاته فيتحول خطابه " السلفي التجديدي" إلى خطاب "سلفي نهضوي" كما هو حال السلفية النهضوية في مصر والشام ولاحقاً في المغرب

العربي. أكثر من هذا فإن التعالق الشديد بين خطابات النهضة العربية الحديثة كلها وبين خطابات جاءت من أوروبا " المسيحية " و"الاستعمارية " سيولد لدى السلفية المحلية ما يشبه " العقدة " العميقة تجاه كل جديد وحديث آت من هذا الآخر " النقيض " و "العدو" في نفس الوقت . هذه العقدة ستكبر وستتدعم باستمرار من خلال ذلك " الحلف " بين هذه السلفية وبين ثقافة الداخل التقليدية الشفوية – الشعبية الحذرة بطبيعتها تجاه كل "خارج" كما أشرت إليه مسبقاً، وأخطر ما يمكن أن ينتج عن هذه " العقدة " نوع متزمت حقاً من الذهنيات المغتربة عن عصرها تقف بحسن النية ضد كل تحديث وإصلاح وتحضر وتبرر موقفها هذا دينياً فتسلب تدريجياً من دعوة الشيخ محمد بن عبدالوهاب مضمونها التاريخي " التجديدي الإصلاحي " الرائد والفاعل خارجياً وداخلياً في ما مضى .

هذا ما تلمسه الملك عبدالعزيز رحمه الله إذ ما أن باشر مشروعه لإنشاء الدولة السعودية الثالثة عام ١٩٠٢م. وتتوجت جهوده وجهاداته بعد ربع قرن من الكفاح المتصل بإعلان " المملكة العربية السعودية (في ٢١ جمادى الأولى الموافق ٢٢ سبتمبر ١٩٣٢) حتى أدرك أن الكيان الوطني الجديد يفتقر لكل شيء تقريباً في مجال الثقافة والمعرفة الحديثة . فبعد هذا التاريخ، الذي يحدد لنا في الداخل " عام جماعة " وطني جديد ، تراجع دور " السيف لصالح دور "القلم" وهنا تحديداً بدا ذلك الخطاب الإصلاحي الطموح الذي انتجته النخبة الحجازية وكأنه المرشح " التاريخي " الوحيد لملء هذا الفراغ الثقافي المزمن في المشروع الإصلاحي النهضوي العريق. فالملك المؤسس رحمه الله – وهذه ملاحظه ألح عليها بشدة، كان هو ذاته قد تعرض لعملية "مثاقفة خارجية" بالشروط المحلية والإقليمية والدولية، أي بذاته

ومجتمعه وعالمه . ومبرر الإلحاح هو القيمة التفسيرية لهذه " المفاهيم المعرفية " فهذا الوعي الجديد هو نفسه الذي دفعه إلى تدشين مشروعه التوحيدي/ الإصلاحي بالكثير من الجرأة العسكرية والحكمة السياسية ، وهو الذي جعله يستثمر " الروح الجهادية " للسلفية المحلية لإنجاح هذا المشروع، عسكرياً وأيديولوجيا، وفي نفس الوقت يحيط نفسه بنخبة من المثقفين العرب " العصريين " ممن أخلص له ولمشروعه للاستنارة بمعارفهم الحديثة في مجالاتها ومقاماتها الخاصة . وهذا الوعي الجديد ذاته هو الذي جعله يستقطب تدريجيا النخبة الحجازية وخطابها الإصلاحي الجديد، أو الحديث ، لخدمة الكيان الجديد لتصبح نخبة وطنية تباشر عمليات تأسيس وتفعيل مؤسسات التربوية والتعليمية والإعلامية الجديدة هي أيضاً . نعم لقد تخلت هذه النخبة نسبياً عن نزعتها الراديكالية نحو " الوحدة والحرية والعدالة والتقدم .. وغيرها من المقولات – الشعارات المستمدة من الخطاب القومي والموجهة أصلاً ضد الأتراك ثم ضد الغرب الاستعماري (ونقول "نسبيا " لأن هذا الخطاب ظل مهيمنا كما نعلم في كل الفضاء العربي إلى السبعينات وبالتالي فمن المنطقي أن تستمر إغوائيته لدى نخبتنا الوطنية الإصلاحية، ومن مختلف المناطق، طوال هذه الفترة). أما نزعتها الوطنية (الحجازية) فتحولت سريعاً إلى نزعة وطنية أوسع أفقاً وأكثر واقعية إذ وجدت في الكيان الجديد – المملكة – فضاء للتواصل مع عمقها البشري – الثقافي الداخلي " الاستراتيجي " والذي لم يكن حاضراً إلا في هامش وعيها وخطابها، كما وجدت فيه مختبرا حقيقياً لتجريب فعالية وانجازية خطابها الإصلاحي .

ففي هذه الشروط التاريخية – السياسية – الاجتماعية الجديدة تشكلت "سيرورة المثاقفة الداخلية – الداخلية " كما سميتها وهي التي حولت تدريجياً أنظار واهتمامات هذه النحبة من " الشمال " و "الغرب" الخارجيين تجاه "الشرق" و "الجنوب" الداخليين ، خصوصاً وأن هناك " نخب " لم يعد من الممكن تجاهل خطاباتها وهي الأقوى " أيديولوجيا " في السياق الجديد. فقد كان على هذه النخبة المكونة أساسا من " أدباء " أن تنصت لخطاب " النخبة السلفية" المكونة أساساً من " مشايخ " أو " علماء دين " محافظين وحذرين من كل إصلاحية تنبثق مرجيعتها من أوروبا والغرب، كما أشرنا إليه ، وحتى إذ تتمثل هذه الإصلاحية في افتتاح مدارس للبنات أو إنشاء إذاعة أو محطة بث تلفزيوني أو حتى في استخدام بعض الوسائل التقنية الاتصالية الحديثة كالهاتف والسيارة . وكان عليها أن تنصت باهتمام أكبر لخطاب النخبة السياسية الجديدة. المكونة أساساً من " الأمراء الحكام "، إذ إنها هي التي تدير وتوجه علاقات المجتمع نحو " الاستقرار " و " الأمن " و "التنمية " باعتبارها الأهداف الاستراتيجية للدولة الوطنية الجديدة ذاتها، وهي التي تحاول الحفاظ على التوازن في العلاقات بين هذه النخبة الإصلاحية التي تغذيها بنخبة إدارية – تكنوقراطية تعتمد عليها في التخطيط والإنجاز المؤسسي والتقني وبين النخبة الثانية التي تغذيها بنخبة فقهية تعتمد عليها في تأمين مشروعيتها "الأيدولوجية". أما المعيار الصارم فهو هنا " التوسط أو الاعتدال " الذي ما أن يخرج عنه خطاب حتى يحد من مغالاته وتطرفه بهذه الوسيلة أو تلك حتى لايهدد هذه التوازنات ويعطل تلك الأهداف الاستراتيجية التي تؤمن للدولة ، هنا كما في أي مكان آخر " مشروعيتها " و " وظيفيتها " التاريخية .

لن نستطيع في هذا المقام تقصي أشكال التفاعلات الهادئة الإيجابية أو المتوترة السلبية بين هذه النخب الوطنية الثلاث وخطاباتها رغم أنني أحسب أن الباحث المدقق لابد وأن يتوقف عند بعض اللحظات التاريخية المعروفة باعتبارها ذرى أو علامات يمكن البدء منها لبحث تجليات وآثار هذا التفاعل "الإيجابي " في جملة مردوده العام . كما أزعم أن هذه التفاعلات تغتني وتتطور وتتعقد باستمرار إذ إن الانتشار المستمر للتعليم أفقياً ورأسياً، داخلياً وخارجياً ، والانتشار الكثيف لوسائل وتقنيات الاتصال الحديثة بمختلف أشكالها، أفرز ويفرز باستمرار عناصر جديدة من النخب الوطنية ، من كل المناطق والفئات لتتموضع، وفق آليات الاستقطاب المعروفة ، في سياق خطاب وممارسات هذه النخبة أو تلك. ومن البدهي أيضاً القول بأن المتغيرات والإبدالات الإقليمية والدولية أثرت وتؤثر في هذا التفاعل وأن الحكم على "سلبية" أو "إيجابية" هذا الأثر إنما هو حكم نسبي بطبيعته، أي يعتمد على الموقع والموقف الخاص لمنتج الخطاب أو مستهلكه ومروجه. كما أزعم أخيراً أن هذه التفاعلات بكل ما تتضمنه وتولده عادية وطبيعية جداً في فضائنا الاجتماعي - التفاعلي كما في أي فضاء بشري آخر ، بل إنها دليل دينامية في الأفراد والفئات والمؤسسات ولا غرابة بالتالي أن تزداد بروزا وحدة مع التطور المستمر للمجتمع عامة ، خصوصاً بعد التطبيق الفعلي للخطط التنموية الخمسية في العقود الأخيرة.

أما تحويل هذه التفاعلات إلى ظواهر مولدة لديناميات إيجابية من منظور الابداع الفكري والجمالي تحديداً فاعتقد أن هذا هو التحدي الحقيقي الذي واجه ويواجه " كل " النخب الثقافية الوطنية بمختلف مواقعها وتخصصاتها . هنا أعود مرة أخرى إلى إشكالية " الخطاب الحواري " في ثقافتا المحلية والرواية جزء منها بدهيا . ولكي

أكون أمينا مع القارىء ، أيا كان ، أشير إلى أنني سأنتقل مجدداً من موقع الباحث " المحايد " الذي حاولت أن أكونه في الفقرات الثلاث السابقة ، إلى موقع الناقد المنحاز بالضرورة إلى فرضيتهِ أو أطروحته التي يبني منها وعليها بحثه أو مقاربته .

٨) إذا كانت النتائج العامة لسيرورات المثاقفة السابقة إيجابية أجمالاً ، وخصوصاً من منظور " الداخل " فإنها أثرت سلبياً ، كما نعتقد ، على الأشكال التعبيرية – الفنية أو الجمالية الحديثة و " الحوارية " بطبيعتها كالرواية والمسرح (ولن أشير إلى السينما والفكر الفلسفي لأن الإشكالية التي تواجههما أكثر تعقيداً وحساسية بالتأكيد) .

فالأوساط الاجتماعية والثقافية المدينية أو " الحضرية " في الحجاز كانت وما تزال مهيأة لاستقبال هذه الأشكال الجمالية – الثقافية بالكثير من العفوية والتسامح ، مثلها في هذا مثل الأوساط المشابهة في البيئات العربية الأخرى كالشام ومصر والمغرب ، وذلك لما تعيشه في حياتها اليومية من علاقات حوارية متسامحة بين المتعدد والمختلف من العادات والتقاليد والقيم والانتماءات الاثنية والطبقية والفكرية . دليلنا على ذلك أن المغامرات الأولى في هذا الاتجاه كانت قد بدأت فيها مبكراً ووصلت أرقى تجلياتها في أعمال حامد دمنهوري – وهي أيضاً كتبت في سياق المثاقفة الخارجية وعنها – وخصوصا رواية " ثمن التضحية " التي يعدها مؤرخو روايتنا " أول عمل روائي فني " ونفس الدلالة يمكن أن نجدها في المشروع المسرحي الوطني الطموح الذي باشره المرحوم أحمد السباعي في الخمسينات في مكة المكرمة ولم ير النور لاعتراض الفئات التقليدية عليه في حينه ونجدها كذلك

في الخبر الذي ينقله من عاش في المدينة الحجازية حيث يبدو أن دور عرض الأفلام السينمائية كانت موجودة فيها إلى فترة قريبة وبشكل عادي وربما وجد غيرنا دلالة مماثلة في تقبل ذلك المجتمع لوجود " مطربات " بشكل عادي أيضاً في هذه البيئة التي فيها ومنها تشكلت أولى فنون الغناء في حضارتنا ، وفي القرن الأول قرن الصحابة والتابعين !.

أما الأوساط الاجتماعية – الثقافية الداخلية – الصحراوية والريفية – فإنها كانت ولاتزال ترفض أو لا تتقبل بسهولة مثل هذه الأشكال التعبيرية الحديثة خصوصاً إذا ما غامرت باتجاه المهمش والمكبوت والمسكوت عنه في الذات الفردية والاجتماعية كذات إنسانية مترعة، بالضرورة ، بالرغبات والأحلام والطموحات التي تحاول تحقيقها وإشباعها واقعياً أو رمزياً . فهذه الأوساط لا تختلف في حقيقة الأمر وجوهره عن أي وسط اجتماعي إنساني آخر قديما وحديثاً لكنه من السهل استمالتها ضمن علاقات التوتر والتفاعل بين النخب والخطابات السابقة لتقف ضد هذه الأشكال وضد مجمل الظواهر الثقافية الحديثة لأنها غريبة أو " أجنبية " عنها ويمكن أن تتضمن من الرموز والصور والتقنيات والقيم والممارسات ما يهدد ثقافتها وهويتها المحلية المحافظة بطبيعتها.

وأمامنا اليوم مجموعة من الظواهر الأدبية – الثقافية التي ستبدو للناقد محيرة ، غير منطقية وغير مفهومة ، إن لم يقاربها من هذا المنظور السوسيو – انثروبولوجي العام وسأشير باقتضاب إلى أهمها .

الظاهرة الأولى والأكثر تجلياً للعيان تتمثل في مبادرة العديد من الكتاب المبدعين، وممن أثبت بالإنجاز أهليته لهذه الصفة، إلى الكتابة الروائية، وربما

يكون عمله قد أنجز دون أن ينشر ، مثل حسين علي حسين ، محمد علوان ، سعد الدوسري ، جار الله الحميد.. وغيرهم الكثير ربما، كل ذلك لتجنب سوء الاستقبال والفهم من طرف القارىء الممثل لسلطة " الخطاب التقاليدي " .

أما امتداد هذه الظاهرة فيتمثل في لجوء بعض الكتاب إلى نشر عمله الروائي في " الخارج " وهو يعلم قبل غيره أنه لن يتداول في الداخل بشكل عادي ، أي بتوزيعه في المكتبات العامة ، لسبب رقابي لا سياسي كما هو حال روايتي " شقة الحرية " و " العصفورية " لغازي القصيبي (وهذا ما يمكن أن يقال عن بعض روايات عبدالرحمن منيف ، وخصوصاً ما قبل " مدن الملح "، إذا ما اعتبرناه سعودياً وهو كذلك بمعنى ما). ويمكن للناقد أن يربط بين هذه الظواهر وأخرى مختلفة عنها لكن لها بعداً دلالياً مشابها بكل تأكيد وأعني بها اندفاع مجموعات متزايدة من كتاب وكاتبات القصيدة والقصة " الحديثة " إلى طبع مجموعاتهم في الخارج ، وعلى نفقتهم الخاصة، أما لثقتهم في عدم حماس المؤسسة الأدبية المحلية لمثل هذه الكتابات أو لخوفهم من التشويه المبالغ فيه الذي يمكن أن يمارسه مقص / قلم الرقيب، وهنا أيضاً دون أن يكون للأمر بعد سياسي بالضرورة .

أما الظاهرة الأكثر خفاءً وخطورة فنجدها كامنة في جل الأعمال الروائية المنشورة والمتداولة في " الداخل " وتتمثل تحديداً في التناقض الصارخ بين ما يعلنه ويلح عليه الكاتب أو الكاتبة في مستوى البنية السطحية للنص وبين ما يكشفه النص ذاته في مستوى شفراته وبناه اللغوية – الدلالية العميقة. ولكي أضرب مثلاً محدداً من خلال الرواية أحيل مرة أخرى إلى أعمال محمد عبده يماني وغالب حمزة أبو الفرج وفؤاد صادق مفتي السابقة . فهنا يحاول الكاتب أن يثبت بكل الطرق والصيغ

أن مجتمعه مثالي في معتقداته وأخلاقياته وممارساته ، وفي نفس الوقت تكشف شخوصه ونماذجه الروائية – البشرية عن هشاشة أخلاقية وفكرية كبيرة بمجرد أن تتعرض لثقافة الآخر الغربي ، بل وعن رغبة دفينة لدى الكاتب في تلك " الحرية " الكبيرة التي رآها وعايشها "هناك" وربما يكون قد أفاد منها بطريقة أو أخرى مثله مثل أبطاله وإن راح لحظة الكتابة يسميها انحلالاً وانحطاطاً وفساداً في الأمكنة والبشر والعلاقات!. هذا التناقض الذي يفقد النص نصيته، أي تماسك وتآلف وتناغم جل عناصره ومكوناته ، هو ما وعاه جيداً عصام خوقير وتجنبه بالتالي في رواية "السنيورة" المبنية هي أيضاً على نفس قصة الرحلة التعليمية إلى الغرب إذ لجأ الكاتب إلى ’البارودیا" أو أسلوب " المفارقة الساخرة " التي تحيل كل مواقف وعبارات مدح الذات وهجاء الآخر إلى لعبة فنية تثير المتعة ولا تنشد الإقناع أصلاً ، وهو ما يمكن أن يقال عن " شقة الحرية " المكتوبة بأسلوب حواري واقعي يقترب من التوثيقية لا يزيف عواطف وأخلاق وأفكار نماذجه ولا يقمعها إلا في أضيق الحدود والمواقف .

وأنا هنا أضرب أمثلة محدودة جداً وإلا فإن الظاهرة أعلاه موجودة في نصوص أخرى إذ إن هجاء الغرب وحضارته الحديثة عمله رائجة جداً علماً بأنه لا يكون وجيهاً حقاً إلا لدى من يمتلك فضيلة الصدق مع الذات والقدرة على نقدها وكشف جوانب نقصها وخللها .. و " كما " في الغرب ذاته حيث لا شيء أكثر " عادية " من نقد الذات بالكثير من الصدق والعمق والجرأة وكلها من دلائل ثقة الذات في ذاتها وحضارتها .

يرتبط بالظاهرة أعلاه ظاهرة أخرى لاتقل عنها أهمية ودلالة ونجدها في جل كتابات السيرة الذاتية أو الغيرية المحلية حيث تقدم الشخصيات وكأنها لاتحب ولا ترغب ولا تحلم ولا تخطىء ولا تشك . أما في كتابات المرأة فلا أدري إن كان هناك كاتبة واحدة غامرت باتجاه تسمية عالم الرغبة كما هو شائع في خطاب الرجل ، الشفوي أو المكتوب ، لأن الرقابات على كتابتها تبدأ ولا تنتهي ، ولا غرابة في ذلك إذ من المعروف أن وضعياتها في الخطاب الثقافي "الأبوي - الذكوري " هي بمثابة " النواة الأيديولوجية الصلبة " في الخطاب كله.

إننا جميعاً نصبو إلى الخلق السامي الفاضل الذي يليق بنا وبديننا الذي جاء ليتمم مكارم الأخلاق في الإنسان ، لكننا أيضاً ، وكسلفنا وخلفنا ومعاصرينا، بشر نخطي ونصيب نغوي ونتوب ، نحلم ونرغب ونغامر ونقلق ونتساءل ونبحث وننجح مثلما نفشل . وتراثنا كله ، الفصيح والشعبي، الشعري والنثري الإسلامي وما قبل الإسلامي، يمتلىء بما يتحاشى اليوم ذكره ونشره جل كتابنا فكيف تكون لنا رواية تضيف جديداً إلى قديمنا أو إلى جديد عصرنا وغيرنا .. كيف وهي لاتحاور عوالمنا الداخلية والخارجية بأكبر قدر من ذلك الصدق الواقعي - الفني الذي تتطلبه الرواية أكثر من غيرها ؟

هذا تحديداً ما لا يدركه بعض كتابنا إذ يكتب مره بقلمه ومرة بقلم " القارىء - الرقيب - المفترض "، ومرة يحاول التعبير بصدق وانطلاق فكر وخيال عن تجاربه وعلاقاته ورؤاه وأوهامه ورغباته المعلومة والمكبوتة، وكأي كاتب يعي ويحترم شروط الكتابة الإبداعية، ومرة يحاول محو وطمس و " ستر " ما يصدم

ذهن وخيال وذوق ذلك القارىء الذي لا يقرأ أصلاً ليستمتع ويستفيد وانما ليراقب ويحاسب فيأتي العمل مسخاً مشوها لايكتسب ثقة أي قارىء.

إن كل من يتابع تحولات الأفكار والقيم والعادات في حياتنا لابد وأن يربط بين هذه الظواهر " الأدبية " - " الإبداعية " وبين ظاهرة اجتماعية - ثقافية خطيرة تتسع وتتعمق باستمرار وتحتاج من علمائنا في الاجتماع والتربية وعلم النفس إلى تحويلها إلى موضوع للبحث العلمي الصارم والهادف وهي ظاهرة الانفصال والازدواجية بين ما يعاش ويقال في فضاءات " الحياة الخاصة " وما يمارس ويعلن في مجالات " الحياة العامة " وكأننا افتقدنا حتى تلك الشفافية الإنسانية البسيطة والجميلة التي كانت تعيشها مجتمعاتنا التقليدية !. فعمليات التعلم الكثيف في مجتمعنا وهجراته الداخلية المتعددة الأسباب والاتجاهات ، وتوفر القدرات المادية لامتلاك الكثير من وسائل وتقنيات الاتصال والترفيه والانفتاح على ثقافات العالم المختلفة إما عبر السفر والقراءات ومشاهدة برامج التلفاز والفيديو وأجهزة الحاسب وإما لأن عينات من مجتمعات العالم كله تقيم اليوم بيننا تتأثر بنا وتؤثر فينا بالضرورة.. كل هذا أفرز ويفرز بالضرورة أيضاً منظومات معلوماتية وفكرية وأخلاقية وجمالية وسلوكية جديدة فيها الإيجابي وفيها السلبي .. وكما في أي مجتمع انساني آخر . كل هذا لايظهر منه في مجال الحياة العامة - والخطاب المتداول -إلا جزء منه لأن الأفراد والفئات الذين يتمثلون هذه المنظومات في مستوى علاقاتهم الحميمية الخاصة يحرصون كل الحرص على الظهور بما يتفق أو لا يتصادم مع المنظومات التقاليدية. أما في الخارج، وخصوصاً الخارج البعيد " الذي تخف أو تختفي فيه كل الرقابات فيبدو أن المسكوت عنه والمكبوت يتفجر

بشكل هذياني يثير من التساؤل بقدر ما يثيره من الرفض والتقزز ما نجد عينات منه في كل "روايات الرحلة إلى الخارج " وإن كتب البعض بواقعية " حوارية – نقدية " والبعض الآخر بتلفيقية متصنعة ومضطربة مبنى ومعنى ، وهي على قلتها لاتقول إلا القليل!.

إن الكتابة الابداعية الجميلة حقاً ، الروائية وغيرها، ترتقي بالذوق وتهذب الخلق، وفق مبدأ التطهير الأرسطي الشهير ، ومثلها المسرحية الجميلة والفيلم التلفازي أو السينمائي الجميل واللوحة الفنية الجميلة والأغنية أو المقطوعة الموسيقية الجميلة ، وبالتالي فإن حاجتنا إليها بنفس أهمية حاجتنا إلى المعرفة العلمية أو الفكرية التي تغذي العقل وتنمي فيه طاقاته التي أودعها الله سبحانه وتعالى فيه كأسمى ما ميز به الإنسان .

١٠) حينما نعود إلى رواية " فكرة " التي ساهم النقد في تهميشها لأنها غير "فنية " أو " غير ناضجة " كما يقال سنجد أنها مخترقة كلها بفكرة ناظمة مازالت تمثل لنا اليوم قضية أدبية وفكرية واجتماعية كبرى لأنها في لب الإشكالية التي تعانيها روايتنا وثقافتنا كما أعتقد. فالكاتب يلح في مختلف اجزاء " قصته " هذه على خطورة الخلط بين ما هو من قبيل العادات والأعراف والتقاليد والأفكار التي يتوارثها وينتجها ويتمثلها ويمارسها البشر وهم يعانون شؤون وشجون دنياهم وما هو من قبيل الديني المقدس الذي يسلم به الجميع في هذا البلد المسلم. ومن منظور القراءة السيميائية النقدية يمكن القول أن الكاتب – وهو صوت في خطاب كما ذكرنا – يبدو وكأنه يطرح علينا " الآن " و "هنا" اشكالية التأويل الأيديولوجي

المسبق للظواهر والعلاقات والعلامات والرموز.. وفي مستوى النص كما في مستوى الحياة الاجتماعية بمختلف تجلياتها وتفاعلاتها .

هذا النمط من التأويل هو في حقيقة الأمر " قراءة " مثل كل القراءات لكنه لايعرف هذا الوجه أو لا يعترف به لأنه يسعى إلى الهيمنة على أي قراءة "مختلفة عنه " وسواء كانت مخالفة له أو لم تكن كذلك. فمنتج القراءة/ التأويل في مثل هذا المقام مسكون بوهم امتلاك " المعنى الوحيد " و " الحقيقة الوحيدة " وما على الآخرين سوى أخذ قراءته وكأنها الحق المطلق الذي لايرد وإذا لم يأخذوا قراءته على هذا الوجه سعى إلى فرضها بكل مالديه من الوسائل والسلطات . هكذا يلغي أي إمكانية للحوار مع النص والكاتب أو مع الشخص القارىء الآخر أو في أحسن الأحوال يعمل جهده على تقليص فضاءات الحوار والاختلاف لأن مجرد اعلان " الاختلاف " يهدد تصوره لذاته وللعالم والكون بالانهيار فهو ذاته "مركز العالم والكون"!.

أما السيميائية السوسيو - أنثربولوجية فإنها تكشف لنا أن هذا النمط من القراءات التأويلية إنما يسود ويهيمن في الثقافات التقليدية - الشعبية - الشفوية التي لم تعرف نسبية المعرفة ونسبية الحكم ، المعرفي والأخلاقي والذوقي، ونسبية الحقيقة " المختلفة " باختلاف طرائق البحث فيها ومجالات البحث عنها وغايات البحث عبر كل منهج وفي كل مجال . فمثل هذه الثقافات مسكونة في العمق بمرجعية خرافية أسطورية تغذي وثوقيات الأفكار والتصورات والتوهمات أكثر مما تساعد على النقد والتساؤل والبحث والكشف والاستشراف فالخيال الجمعي هو المرجعية لا عالم الأشياء والموضوعات والظواهر .

أما من منظور السيميائية – السيكولوجية فالأمر يتعلق هنا بنزعة تمركز حول ذات لم تعرف من المرايا سوى مرآة الذات ، وحتى حينما تنظر إلى هذه المرآة الذاتية لا تعبر كثيراً بالنظر أي لا تتعرف فيها على حجمها الحقيقي وإنما تدخل في لعبة تضخيم مستمرة للذات بحيث تكون هي الأهم والأكبر والأجمل فترضى – تتشبع – بهذا الوهم وتعمل على نشره كحقيقة، أو على الأقل تحرسه بكل الوسائل كي لا يظهر كما هو .

لاشك أن ثقافتنا العربية – الإسلامية القديمة والحديثة تتضمن ، مثلها مثل أي ثقافة أخرى، نزعات وتوجهات معرفية عقلانية لأن الإسلام كما نعلم ونؤمن به جميعاً دين العقل والحكمة والتسامح، إذ ظهر " في ضوء التاريخ " كما يقول عنه ميرسيا إلياد عالم المعتقدات المقارنة الشهير . وعلماء ومفكرو الإسلام انتجوا الكثير من العلوم والأفكار وكانوا الأقرب إلى استثمار مبادىء النظر والاعتبار والتفكر والتدبر والتأمل التي حض عليها القرآن الكريم في جل آياته .

كما أن في هذه الثقافة ، وكما أي ثقافة أخرى مرة أخرى، نزعات وتوجهات غير معرفية وغير عقلانية وتنطبق عليها بالتالي السمات أعلاه وهذا ما يجب أن نعيه ونواجهه بأكبر قدر ممكن من الحكمة والصراحة لأنه لايخدم الإبداع الأدبي ولا الإبداع الفكري الاجتهادي بكل أشكاله ومجالاته.

في هذا السياق فإن خطابنا الإصلاحي منذ الأنصاري والعواد وحمزة شحاته وأحمد السباعي، إلى حمد الجاسر وجيله ثم إلى جيلنا الحاضر إنما يستمد مشروعيته ووجاهته وديناميته من وظيفيته وإنجازيته في مجالنا الثقافي – الاجتماعي الخاص أولا وبعد كل شيء. فأخطر تحد واجهه ويواجهه هذا الخطاب

هو تحويل القضايا التي يطرحها إلى " شأن عام " يخوض فيه العالم والجاهل، ذوو النوايا الحسنة وذوو النوايا السيئة ، المتخصص الممتلك لأدوات بحثه وصاحب الثقافة العامة المتعالم وهنا يختلط المعرفي بالأيديولوجي والثقافي البشري بالديني القدسي. وحينما يتراجع الحوار المعرفي البناء وهو أرقى وأنفع أشكال الجدل بالتي هي أحسن لاحترامه للعقل في المخاطب ، ويتقدم السجال المتوتر والجدال المغالط. تبدو القضية الأدبية أو الاجتماعية البسيطة والجزئية والعادية جداً في مجتمعات أخرى وكأنها قضية جوهر حقيقة ومصير أمة !. أما إذا حدث الأسوأ في مثل هذا المقام وهو إقحام الفئات الاجتماعية العامة في السجال والجدل من خلال استثارة العزة القبلية والحمية الدينية فلا غرابة أن تنعكس الأمور كلها ضد النخب العارفة وخطاباتها وثقافاتها ، وأقول " النخب " لأنني أعنيها جميعها . ففي لحظة التوتر والغليان هذا لا تعود سلطة المؤسسة الرسمية تمارس وظيفتها الطبيعية "الإيجابية" كطرف يكفل حق الجميع في إبداء الرأي والإفادة منه لتطوير الوعي والذوق العام بل تتدخل لوضع حد لكل سجال وجدل كي لايهدد توازنات مجتمع يتحول بسرعة كبيرة وطموح أكبر من وضعية تاريخية " ما قبل حديثة " إلى وضعية تاريخية جديدة نفخر جميعاً بإنجازاتها في كل المجالات ، وفي ظروف إقليمية ودولية مترعة بالتوترات والتحديات وتتطلب أقصى درجات الحكمة في التفاعل معها. ولعل مراجعة معرفية للنقاشات التي أثيرت حول بعض قضايا " المرأة " أو "الكتابة الحديثة"، على سبيل التمثيل لا الحصر ، ستكشف لنا عن تكرر هذه الظواهر الخطيرة والتي لا خلاص منها إلا بتنمية وإشاعة وتكريس لغة وعادة الحوار والتسامح واحترام الرأي الآخر والنقد الهادف .. وفي المنزل والمدرسة والشارع

كما في الجريدة والتلفاز والمذياع والكتاب الفكري والأدبي . وما لم يتطور وعي النخب المتعلمة المثقفة بأن مسؤوليتها المعرفية والفكرية والأخلاقية والجمالية هي توسيع مجال اشتغال الحوارية تصوراً ذهنياً وخطاباً لغوياً وممارسة عملية فإنها تتخلى عن أحد أهم وأجل وظائفها الوطنية والدينية والحضارية وهي ذاتها ستعاني مثل أو قبل غيرها من تقلص لغة وعادة الحوار .

إنني لا أعظ ولا أوجه أحداً بقدر ما أعيد وأكرر بصيغة مختلفة ، وبنفس أمل أن يكون حوارياً ، ما سبق وأن أشرت إليه بصدد التعالق بين أزمة الكتابة الروائية المحلية وأزمة الثقافة المحلية ، في عموم دلالة المفهوم، وهي أزمات مولدة للإشكاليات التي تكون خطيرة ومولدة للخطر حينما نصمت عنها أو نهرب عنها وإيجابية حينما نعيها ونقاربها ونعمل معاً على تجاوزها وهذا ما أحاوله واجتهد فيه هنا ، واعياً تماما الوعي بأنني لا أكثر من صوت في خطاب لا يمتلك الحقيقة بقدر ما يبحث عنها .. مع غيره .

١١) في ختام هذه المقاربة أشير إلى أن إشكالية الكتابة الروائية المحلية هي في العمق إشكالية أدبية – فكرية اجتماعية عامة وأن الكاتب الروائي يعاني من هذه الإشكالية وقد يواجهها ويحاول تجاوزها من خلال كتابته كما أنه قد يستسلم لها ويعيد إنتاجها ويكرسها، وبوعي ومقصدية أو بدونهما. وإذا كان استاذنا منصور الحازمي بحث عن أسباب أزمة هذه الرواية في هيمنة الثقافة " الرزينة المحافظة " على مجتمعنا ككل وفي " التحولات السريعة " التي عاشها مجتمعنا ولم يستطع الروائي استيعابها وتمثلها ثم التعبير عنها فنياً فإنني بحثت عن " الظاهرة " و "أسبابها " في غياب أو ضعف حضور " الخطاب الحواري " في النصوص

وسياقاتها . ولأنني تعمدت منذ عنوان هذه المقاربة إثارة هذه القضية - الإشكالية للحوار المعرفي الجاد ألمحت إلى أن الكتابة الروائية الجيدة ممكنة من جهة أدبائنا، وبعضها قد يكون انجز ولم ينشر ، أو أنجز ونشر في الخارج ولم يتداول على نطاق عام في الداخل. وبالتالي فإن أحد جوانب الحل الفعال لما يخص الرواية من الإشكالية يتمثل في تفهم ودعم كل المؤسسات الرسمية والأهلية المعنية بتنمية وإدارة الحقل الثقافي الوطني أو الاستثمار فيه ، وأعني هنا الأندية الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون وإدارات الرقابة والمطبوعات والمؤسسات الإعلامية ودور الطباعة والنشر والتوزيع وغيرها من البنى الاقتصادية - التقنية الفاعلة في هذا المجال .

فالرواية العربية الحديثة ، مثلها مثل المسرح والسينما والفكر الفلسفي كأشكال حوارية في جوهرها ، قد تشكلت في ظروف مواتية بحيث اكتسبت مشروعيتها حضوراً واستمراراً ولم يعد من الممكن الحد من انطلاقتها بينما هي عندنا تراوح في مرحلة التشكل الصعب، بعكس القصيدة والقصة والأغنية واللوحة التشكيلية، وكلها أشكال تعبيرية مونولوجية في جوهرها ، وبالتالي فهي في أمس الحاجة إلى ذلك التفهم والدعم ليختبر كتابنا طاقاتهم الإبداعية بيننا ومعنا .

وهنا ربما يقال إننا في حاجة إلى تدشين " خطاب إصلاحي " جديد يتجه هذه المرة إلى عقل وذوق الإنسان، بعد أن حقق " الخطاب التنموي " منجزات وبنى عمرانية - مادية تثير إعجاب كل مراقب محايد منصف ، لكي يتحقق الدعم للكتابة الروائية وللثقافة الوطنية المعرفية الحوارية المتفتحة والمتسامحة في مجملها. مثل هذا القول يعيدنا إلى عموم الإشكالية مرة أخرى وعليه يمكنني أن أجتهد فأحدد ثلاث " مسلمات " أو " منطلقات قد تساعد على توليد الحوار البناء حول ذلك

الخطاب المحلوم – الممكن ، وكلها بمثابة " الاستنتاجات " العامة لهذه المقاربة في عمومها لا في خصوصها .

أولى هذه المسلمات أن ثقافاتنا المحلية متنوعة متعددة بحكم عناصرها ومكوناتها الاجتماعية والأنثروبولوجية والاقتصادية والبيئية.. ومن الخير لنا جميعاً أن نعي أهمية هذا التنوع والتعدد وننميه على قاعدة الاحترام المتبادل والانتماء المشترك. فهذه الثقافات إنما تحولت إلى ثقافة " وطنية – سعودية/ عربية إسلامية" بفضل مشروع " التوحيد السياسي " الذي باشره وأنجزه الملك المؤسس عبدالعزيز رحمه الله والذي أسفر عن هذا " الوطن " الذي نشرف جميعاً بالانتماء إليه وتنميته. أما " التوحيد العقدي " فالمؤكد أنه لم ينقطع من جزيرة العرب والإسلام منذ فجر تاريخنا العربي – الإسلامي ، وإن شابته بعض الشوائب في بعض الحقب . والوفاء الأمثل ، في نظري، لروح الشيخ محمد بن عبدالوهاب، رحمه الله، إنما يتمثل في الانتقال من " التجديد " إلى " الاجتهاد " أو من "السلفية التقاليدية " إلى " السلفية النهضوية – الإصلاحية " الواثقة من ذاتها والمتفاعلة إيجابياً مع عالمها ، لا الاكتفاء بحفظ النصوص واعادة انتاج الأفكار والأحكام ولا باقامة الحواجز الوهمية بين الحاضر والماضي ، الحداثة والأصالة ، الذات والآخر.. وغير ذلك مما يحرمنا جميعاً من تطوير ثقافة وطنية غنية بتنوعها قوية بوحدتها.

ثاني هذه المسلمات أن ثقافاتنا ومجتمعاتنا " الوطنية " متفاعلة بالضرورة مع ثقافات العالم الخارجي الذي هو " عالمها " بمعنى ما ، وأن هذا التفاعل يتنامى ويغتني باستمرار ولا يمكن أن يخضع دائماً لرغباتنا وتصوراتنا فحسب. عليه فإن الموقف الوطني العقلاني " الإيجابي " من هذا التفاعل انما يكمن أساساً في استثمار

هذه الفرصة التاريخية لصالح الرؤى والتصورات والخطابات الحوارية المرنة والمتسامحة لتتسع باستمرار مساحات التفكير والتخييل والإبداع الجمالي والفكري والعلمي . فكل خطاب له مجال إنتاجه وتداوله واشتغاله وأي تقليص لهذا الخطاب أو ذاك سيفضي حتماً إلى افقار الحقل الثقافي برمته والأخطر من هذا أنه سيجعل تلك التفاعلات تولد في الأفراد والجماعات من الأزمات والتوترات والإشكاليات أضعاف ما تقدمه أو تساعد على اكتشافه من الحلول .

أما المسلمة الثالثة فهي أن مجتمعنا ، أصبح ، كما نعلم ، يزخر بالباحثين الأكفاء في مختلف التخصصات العلمية والإنسانية وبالتالي فإن التغذية المستمرة لهذه " النخب الوطنية الجديدة " من الداخل ومن الخارج ينبغي أن تستمر كي لاتصاب بوهم " الاكتفاء الذاتي " وتمارس مؤسساتنا التعليمية العادية والعليا شكلاً من أشكال إعادة إنتاج عناصرها – ذاتها باستمرار فتصاب بالخلل والشلل والركود كما هو حادث في بعض المؤسسات المماثلة من حولنا .

إن نمو واتساع مثل هذه النخبة يعني أن مشاركاتهم في بلورة وتعميق ذلك الخطاب أو الوعي الإصلاحي الجديد ستكون أكثر عقلانية وعمقاً وتوازناً – حيث ستشارك فيها نخبة متميزة من الباحثات المتخصصات في مختلف المجالات – وهذا مما لا نجده لدى رواد خطابنا الإصلاحي وجلهم من " الأدباء " الذين كان حماسهم يفوق وعيهم وكانت طموحاتهم تفوق قدراتهم وإمكاناتهم ولذا شغلوا بالشعارات البراقة الخادعة أكثر مما شاغلوا بالمصطلحات والمناهج والنظريات والممارسات الإمبريقية التي لا إصلاح ولا تنمية ولا نهضة بدونها .

وهنا يمكن أن يقال إن هذه النخب العلمية والفكرية والأدبية تعمل وتنجز بصمت ودونما حاجة إلى إعلان عن ذاتها وبالتالي فهي ليست في حاجة إلى مباشرة أي خطاب إصلاحي جديد كهذا . ومع ما في هذا القول من وجاهة، أزعم أننا ما زلنا في أمس الحاجة إلى نشر وتكريس الوعي بأهمية الدور الحضاري لهذه النخب الوطنية في المجتمع كله وبمختلف مؤسساته الإدارية والتربوية – التعليمية والاقتصادية والإعلامية والاجتماعية والفنية . إذ إن هذا التوجه سيوسع من مفهوم " العلم " و " العلماء " وسيؤمن لهذه النخب " مشروعية تاريخية " و "ديناميـة اجتماعية" تدفعها تدريجياً إلى مواقع الريادة والقيادة في مجالات العلم والفكر والجمال إذ إن هذا هو تحديداً ما تحتاج إليه.. وما نحتاج إليه .. والله من وراء القصد .

من سياق الجذور التراثية الفنية في خطابين سرديين

" عالم بلا خرائط "و " عالم بأجنحة فضية "

بقلم : حسين المناصرة

١ ـ مدخل :

هناك دراسات كثيرة تناولت الجذور التراثية في الخطابات السردية المعاصرة في مستويات حددت سلفاً أو تركت مفتوحة، إلا أنها إجمالاً حاولت أن تحدد مساراتها في فضاءات الأنساق الأسطورية والشعرية والحكائية والأدبية والثقافية عموماً.

والرواية كـ(جنس لا يعلن حدوده[١]) تعد من أكثر الأجناس الأدبية كسراً للمألوف وانخراطاً فيها يسمى تجاوز الأشكال التقليدية ، لكنها تحاول دائماً استلهام التراث وتوظيفه .

ويبدو أن دراسات الثمانينيات والتسعينيات أكثر إلحاحاً على تفعيل السرديات المعاصرة من خلال ربطها بالتراث، وذلك انطلاقاً من قاعدة شعبية تراثية مهمة يلخصها محسن الموسوي في كتابه " ثارات شهرزاد " بقوله: إنه كما شاغلت شهرزاد السلطان المتجبر بالقص، يشاغل الإنسان المعاصر نفسه وكذلك الآخرين

بالكلام للإبقاء على عقله إزاء العدم والصمت المقلق والمريب الذي يترصده بعشرات الأقنعة والوجوه [٢] .

هناك روايات كثيرة ومجموعات قصصية أكثر حاولت أن تفعل بنيتها أو بناها السردية من خلال تكثيف العلاقة أو الصلة مع التراث، بحيث يتحول جسد السرديات وروحه إلى درجة من الوعي الحقيقي بهذا التراث جذراً وقناعاً ومادة متكاملة كما نجد ذلك في روايات " الزيني بركات " للغيطاني و "الليالي" لنجيب محفوظ و "رامة والتنين " لإدوار الخراط و "الجارية والدراويش " لابن هدوقه و "بدر زمانه " لمبارك ربيع و " المتشائل" لإميل حبيبي.... الخ .

إلا أن هناك سرديات قد نجدها للوهلة الأولى بعيدة عن التراث ، وإذا تعمقنا فيها نجدها عميقة الصلة بماضيها السردي، وهذا بالتحديد ما نحاول تبيانه من خلال قراءة رواية " عالم بلا خرائط [٣] " لجبرا و منيف، وقصة " عالم بأجنحة فضية[٤] " لأميمة خميس كخطابين يبدوان أكثر اتصالاً بالمعاصر من الاتصال بالتراث لكنهما خطابان عميقا الصلة من الناحية الفنية بالتراث.

٢ ـ انفتاح العنوان والحكاية الإطارية :

يشكل العنوان كما يرى أحد النقاد بداية الحكاية، كما أنه يعين مضمونها، بل قد يختصر مسارها، وبه تنهض وتتكون ، وتلم شتات أجزائها، فهو جبهتها ومحركها الأول [٥] .

ومن خلال هذا التوصيف تتشكل صفة العالم في الخطابين وبالتحديد من غياب الخرائط أو غياب الأنسنة (من الإنسان) إفضاء إلى حضور الوهم والأسطورة أهم

سمتين تقيما العوالم القديمة أو التراثية الموغلة في البعد في العالم المعاصر الاغترابي بشكل حاد :

العالم ← بلا خرائط
العالم ← بأجنحة فضية
← الوهم والأسطورة في إطار الوعي

ولعل توحد عالمي الخطابين في الوهم والأسطورة هو الإشارة الفعلية إلى غياب ديناميات الوعي الواقعي (الخرائط) وديناميات اللحم والدم والريش حيث حلول أجنحة الفضة أو التباسها .

وهذا الغياب الخاص بترسيم معالم الخرائط والأنسنة يفضي كشيفرة دلالية إلى معاناة الوعي من تورط العالم الموضوعي بالغرابة الضاغطة سلباً على وعي الكتابة الإنتاجية أو الذات التي تقع على مسئوليتها أعباء رؤية العالم وتوصيفها ابتداء من اختيار العنوان الذي تستحقه وانتهاءً بالإقرار بأهمية ديمومة استعداد أي خطاب أدبي إلى تقديم عدة مشاريع من القراءات والاحتمالات .

إن لدى الخطابين رفضاً للعالم الواقعي، وهو رفض يتمظهر من خلال تحويل هذا العالم إلى عالم غرائبي عن طريق التخيل والتعمية والأسطرة.

ولعل وقوع عين المتلقي على العنوانين هو إعلان لتوجيه الوعي أو وعي التلقي إلى التعلق بالخرافيات التي تتشكل في عوالم فنتازية ذات فضاءات شاسعة غير محددة وفي الوقت نفسه غريبة التكوين والملامح.

إن الوعي المعرفي لدى كل إنسان يمتلك من خلال أحلامه ومكتسباته قدرة على تشييد العوالم الحكائية المتداخلة على نهج الحكاية داخل الحكاية، ولعل رحلات

السندباد والبساط السحري والطيور العملاقة والخيول الطائرة والتشكيلات السحرية بشكل عام تشكل أفقاً مستقصداً للتخلص من واقعية الحياة وسردياتها التاريخية المملة سعيا إلى ترسيم عوالم بلا خرائط أو متشكلة من أجنحة غير عادية.

وهكذا يتشكل البطل الروائي (علاء السلوم) في عالم بلا خرائط من طينة الوهم والتخيلات عندما يصبح كائناً روائياً يدخل في محاورة جدلية مع أبطال روايات كتبها حيث تتداخل الحكايات التي تفضي بكل تأكيد إلى الواقع أهم عنصر في تشكيل الأجناس السردية التي لم تعد تهادن الواقع الذي تحوله إلى تشكيلات من الاغتراب والغرائبية .

وهذا ما نجده أيضاً في شخصية " أنعام " بطلة قصة " عالم بأجنحة فضية " التي تتشكل هي الأخرى من مجموعة من الحكايات المتداخلة تفضي إلى تصوير حالة كتلة الأحلام التي كانت تتشوق إلى الطيران بأجنحة فضية..ثم تتلاشى الأحلام تدريجياً معلنة بأن الواقع يجب أن يصر على واقعيته المناقضة للحلم أينما كان هذا الواقع . ولعلنا من هنا نقدر قيمة الوعي الفني الذي يقدمه الخطابان السرديان عندما يضعان المتلقي في سياق تخييل التخييل، وتخييل التخليل هو تجاوز لتخييل الواقع إمعاناً في الغرائبية. وتخييل التخييل يعتبر أهم لعبة سردية داخل " ألف ليلة وليلة " أو داخل بعض الحكايات الشعبية القصيرة . وهذا ما يطلق عليه في النقد المعاصر القص الإطاري أو الحكي داخل الحكي الذي تكون مهمته الأولى تفعيل السياق السردي من خلال تعددية الأصوات وتعددية الفضاءات.

٣ ـ الفضاء المكاني ولعبة الأسطورة :

إن جوهر عنواني الخطابين هو العالم. والعالم علاقات اجتماعية وطوبوغرافية. فإذا كانت العوالم رسمت على أساس هرمي فإن العالمين في الرواية والقصة القصيرة جاءا في سياق الانهيار، لذلك تحطمت تيمات الخرائط وفاعلية الطيران، ومن هنا يصبح الإنسان هو الجوهر الفعلي المشكل للطيران أو المشكل للخرائط، ولأنه إنسان غير سوي أصبحت صورة العالم الذي يرسمه صورة مشابهة له، على طريقة " أن بيت الإنسان امتداد له فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان(٦) " .

ويعد المكان بعدا أساسياً في العملية الإبداعية، بل إننا نجده أحياناً يشكل بطولة الخطاب، كما يتجلى ذلك في روايات " فساد الأمكنة " لإبراهيم أصلان، و" زقاق المدق" لنجيب محفوظ، و" الحي اللاتيني" لسهيل إدريس.

ويبدو أن المكان السردي يختلف في طبيعته التكوينية عن أي مكان واقعي نشاهده أو نعرفه، وذلك لأن الروائي وهو يصور الواقع لابد وأن يخرج به إلى عالم التخييل ليخلق عالما جديداً تتشكل أبعاده من اللغة النفسية والاجتماعية بالدرجة الأولى. ومن هنا نجد كل روائي أوقاص يحاول أن يمارس رفض الواقع ليؤكد على الانزياح الإبداعي الذي يفعل التخييل، بمعنى أن يدخل المكان في مخزون الأسطورة أو توصيفه ببعض الملامح الأسطورية التي تلقى قبولاً ما في نفسيات التلقي التي ترى في الإبداع عموما خروجاً عن المألوف. وبذلك يصبح المنظور الذي تتعلق به رؤية المبدع للكون والحياة هو القادر الوحيد على تحديد أبعاد الفضاء

المكاني، والقادر على رسم طوبوغرافية جديدة ذات تماس مع الواقع مما يحقق تعميق دلالات الخطاب وتماسكه الأيديولوجي.

وفضاء المكان في الرواية والقصة معا هو المدينة. والمدينة كما نعرف شكلت بعداً سلبياً في الإبداع المعاصر: لذلك استدعيت مدينة " عالم بلا خرائط " من الوعي التراثي فتسمت باسم " عمورية " إحدى المدن الست التي دمرت بعد أن عصت لوطاً عليه السلام. كما تعتبر مدينة القصة مستخلصة من الوعي المعادي للمكان. فهي مدينة تقتل الأحلام عندما لا تقدم لإنسانها غير الوهم .

ولعل المشكلة الأساسية التي تكمن في المكان بالدرجة الأولى تعود إلى بنية التناقض في الإنسان نفسه، فهو إنسان عاصٍ أو مشوه تحيط به مجموعة من الأمكنة التي تتدرج من الجلد إلى اللباس إلى الغرفة إلى السكن إلى المبنى إلى الحي إلى المدينة [٧] ... التي تعتبر البعد الذي يشكل مكان الرؤية لهذا العالم المبثوث في السرد / القص .

جاءت مدينة عمورية في " عالم بلا خرائط " مدينة آثمة ، مثلها مثل عمورية القديمة، يصفها علاء السلوم بطل الرواية بقوله :

" توصلت في مرحلة من المراحل إلى أن عمورية هي التي خلقت في وفي الآخرين هذا المقدار الهائل من القلق والشك (...) هذه المدينة التي تتحدث بصوت عالٍ عن الفضيلة، وتعطي الفضيلة طابعاً عملياً يتحدد بمقدار الربح والخسارة (...) تحيل الناس خلال فترة قصيرة إلى مخلوقات مشوهة عاجزة أقرب إلى الحيوانات الداجنة[٨]

لكن هذا الاغتراب الشديد بين البطل ومدينته لا يدفع إلى الهرب من هذا المصير وإنما هو دعوة دائمة للبحث عن التوازن[٩] والإصرار على حل مأساة المدينة وإعادة تشكيلها دون الإنسياق السلبي لها.

" لايمكنني أن أتخلى عن مدينتي ، لا أتصور للحظة، أن تحارب عمورية وحدها بدوني وأن أبقى بعيداً أو متفرجاً وفي وريدي دم ينبض. وأنا بقدر ما أكرهها أعشقها، لكن لا أستطيع أيضاً أن أكون جزءاً من الجوقة أو مخدراً يتخدر به الآخرون[١٠] " .

سيطول الأمر لو تتبعنا العلاقة الكبيرة بين عمورية القديمة وعمورية الحديثة. لذلك فإن المهم هو التأكيد على أن عمورية المعاصرة تحولت في السرد إلى مدينة أسطورية، بعد أن أصبحت رمزاً للتشوه في العالم. إنها من وجهة نظر البطل " أكبر مدينة مشوهة في العالم (...) جاءت الأحوال السهلة لتفسدها، لتشوهها فلم تحتفظ بالماضي. ولا استطاعت أن تدخل المستقبل، وظلت تستعير من الآخرين وتكدس، ولم يمر وقت طويل حتى تنفجر من التخمة[١١] " .

وعلى النسق نفسه تجيء مدينة عالم بأجنحة فضية: " ملفعة بالفرح ومهاوي الحزن. حياة تشبه المدن الجميلة المختلفة من نافذة الطائرة أو في "الكرت بوستال" لكنها شيء مختلف في الواقع. ليست شيئاً بشعاً، لكنه لا ينتمي بصلة إلى حلم مسبق، شيء يشبه القوافل الطويلة التي تنطلق بحثاً عن الذهب، فتحصد لوثة الذهب رؤوس الرجال[١٢] ".

وفي هذا الإطار نجد المدينتين في صياغتين اسطورتين تحملان صراعاً حاداً بين الحلم بمدينة رومانسية وبين الواقع المليء بالشرور. وبذلك نجد الصراع بين

الحلم والرمال الذهبية ينتهي بانهزام الحلم الذي لم يعد قادراً على التحليق بأجنحة فضية[١٣].

إن البحث عن بعد مكاني موضوعي في الخطابين أمر لايمكن تحققه إطلاقاً، لأن وعي الكتابة هو وعي اللغة الغرائبية التي تحرص على رسم عالم له أبعاد الوعي الثقافي الأكثر حساسية في تصور الأشياء وتصويرها. ولعل صفة التناقض بين الأشياء في الأسطورة أو التخيل أكبر بكثير من حالتها في الواقع. وعلى هذا الأسس جاءت فضاءات العالم في الخطابين فضاءات تفضي إلى المدينة الأسطورية التي تمتلىء باشكاليات النهاية والخراب حيث تدمر الملامح الإنسانية لصالح المصالح المادية أو الآلية ... الخ وهو ما أكده الوعي الرومانسي أو الطوباوي تجاه المدنية رمز المعاصرة.

٤ ـ أسطرة اللغة وتهشيم الزمن الواقعي :

يعمد الكاتب إلى تشكيل المجال الأسطوري في القص " ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدود الذي أصبح من العنف بحيث لم يعد يتسع لتجربة الذات العريضة الممتدة [١٣] " .

والبعد الأسطوري في السرديات الحديثة ليس مقتصراً على توظيف الأساطير لتؤدي وظيفة " مستوى من الوعي، ومستوى من فهم العالم بغية تفسيره وتعليل ماهو موجود وكائن من تجلياته[١٥] " فحسب، وإنما تعني من ناحية أخرى أن تتحول اللغة الإبداعية إلى لغة صوفية أو غرائبية أو كأنها إشارات أسطورية أو بدائية، وذلك من خلال رؤاها ودلالاتها، لأن الأسطورة "تنبجس من صلب الواقع حتى لكأنها جزء منه. مما يكون له كبير التأثير في المتلقي الذي تصيبه الحيرة

والذهول فيلبث متذبذباً بين الرفض والقبول[١٦] ". إذ يمكن أن نقرأ رواية على سبيل المثال موسم الهجرة إلى الشمال – وكأنها رواية أسطورية من الجلدة إلى الجلدة وذلك لامتلائها بالبدائية البشرية والصراع الأسطوري بين ثقافتين وخاصة على مستوى العلاقات الجسدية مثل النص التالي:

" وجاءت لحظة أحسست فيها أنني انقلبت في نظرها مخلوقاً بدائياً عارياً، يمسك بيده رمحاً ، وبالأخرى نشاباً ، يصيد الفيلة والأسود في الأدغال[١٧]".

هناك مواقع كثيرة ومساحات لغوية متعددة في رواية عالم بلا خرائط "تفضي بنا إلى أنساق أسطورية، سواء من خلال تقديم الشخصيات وابتداعها أو من خلال لعبة الرواية نفسها.. فاللغة تكتسب دلالات محيرة وحساسيات عوالم غير واقعية هي أقرب إلى أن تكون إيحائية رامزة، قائمة على مشاهد متوازية، وجمل تعوذية شاعرية وصور عنف[١٨] " .

فمنذ بداية رحلة القص أوزمن القص نجد البطل " علاء السلوم " في معمعة من الفوضى المرضية: "اللذة الألم، الرعب، إنها تعود كرؤية شهوانية، كرؤيا محرمة حادة، متوترة، قاهرة، فتكثف اللذات واللوعات التي فعلت بها أعوام مضت، خلت انقضت، اسمع موسيقى، اعضعض جسداً جميلاً ، تملخني أيد شرسة، تعذبني أصوات، تجرني إلى الأعماق ، وتتهاوى قصائد كالحمم المتساقطة.. هل كنت ألتهب ولا أحترق، هل كنت افترس ولا أنتهي، هل كنت أغوص في اللجج الهادرة ولا أغرق[١٩] ".

فإذا اعتبرنا أسطرة اللغة أهم جزئية في آلية الجملة السردية في الكتابة الحديثة فإن تحول بنية السرد إلى بنية شاعرية هو جزء مهم في سبيل تحقيق الفضاء

الدلالي بالدرجة الأولى على حساب تهشيم الزمن الواقعي أو الاعتيادي في السرديات الحديثة هو الذي جعل بنية الحكاية/ الحبكة الهرمية مغيبة، ليحل مكانها عالم متداخل من الحكايات والمعاني التي يصعب تنظيمها في سياق وحيد أو متوحد في الانتظام. وهذا فعلاً ما نجده في خطابي " عالم بلا خرائط " و" عالم بأجنحة فضية" إذ تغيب الحكاية المعهودة ويحل مكانها لغة التداعيات الشعرية ذات الآلية الأسطورية المغيبة لواقعية الزمن الذي يتحول إلى زمن توهمي أو خرافي أو عبثي أومنزو وراء تشبث الكتابة بالدلالة أو البحث عنها.

٥ ـ أسطرة الصيغ :

أثبت روائيا " عالم بلا خرائط " في بداية الرواية أسطورة عرافة كوماي، ذات الأصل البابلي، والتي أحبها أبولو، فمنحها قدر ماحملت في يدها من الرمل عدد سنين، ولما لم تطلب مع السنين استمرار الصبا والجمال فإنها عاشت عجوزاً سنوات طويلة تكدس الأوراق أمام كهفها، وقد كتبت على كل ورقة حرفاً ، فإذا جاءها طالب معرفة، أعطته حفنة من الأوراق وطلبت منه أن يرتبها ليعرف جوابها[٢٠] .

فهذا الاختلاط في الأوراق من الناحية الأسطورية هو الذي شكل الاختلاط في أوراق الابداع من الناحية الفنية ولكن تحت قناع أسطوري. فالروائيان غامرا بلعبة تقطيع السرد وتنوعه، وذلك من خلال الاعتماد على صيغ متعددة في الحكي والتوصيل منها : تنوع الضمائر والأصوات، والتداعي ووجهات النظر والمونولوج الداخلي، والاسترجاع والتتابع والسيرة والمذكرات، والخطابات الإبداعية، والتقارير

والملفات، والمشاهد الدرامية، والوقفات الوصفية... الخ (فهذا موضوع خصصت له قراءة خاصة في عالم بلا خرائط).

والسرديات التراثية متعددة الصيغ، هذا ما نجده في ألف ليلة وليلة بالذات، ومن المعروف أنه "عندما تحتوي السرود أجناساً تعبيرية، تكون قادرة على الاتساع للتعددية اللسانية تماماً كما اتسعت حكايات شهر زاد كذلك، مفصحة عن حياة متشابكة يختلط فيها الكلام[٢١] " . وكون حكايات شهرزاد حكايات إطارية[٢٢] نجد في المقابل أن صيغ الحكايات الإطارية هي أهم صيغ السرد التجريبي المعاصر . والكاتب عموماً كما يقول جبرا إبراهيم جبرا " مازال فيه شيء من حكواتي ألف ليلة وليلة مركباً على راو جديد. يتأمل في شرعية وجودنا في هذا العالم. فالكتابة الروائية تنظم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي . في حين أن جذورنا مازالت ضارية في التراث[٢٣] ".

ثمة من يعرف الرواية على أساس أنها " نتاج التمزق (أو) توضع نفسها على الدوام في صف القطيعة[٢٤] ". ومثل هذا التصور نجده يشكل كينونة "عالم بلا خرائط" التي تفضي في أعماقها إلى التمزق الأسطوري في المكان واللغة والشخصية.

وتتضمن قصة "عالم بأجنحة فضية" حكاية هامشية للغاية، حيث يعطل السرد من أجل تفعيل الوصف المشهدي، وتشكيل جمِل شاعرية تمتلك أهم عناصر الصياغة المجازية القائمة على التشخيص والتجريد والأسطرة والترميز والتشبيه وكأن القصة تتحول حيال ذلك كله إلى خطاب شعري شديد التكثيف، وكأننا مع هذا القص نعود إلى لعبية التصنيع اللغوي كما تجلت في المقامات، ولكن بطريقة مختلفة ، حيث

هناك السجع والجناس والطباق والإلغاز ، وهنا الأسطورة والرمز والصورة.. (ومن الجدير ذكره أنني تناولت هذه القصة في دارسة خاصة مع مجموعة من القصص لكاتبات سعوديات) إلا أن هناك من يرى في مثل تشبث الكتابة بالتصنيع الجديد ميلاً إلى السلبية. يقول إدوار الخراط: " ألا يمكن لهذا اللعب أن يفتح الباب لتاريخ جديد من اللعب، لتاريخ قد ينسى فيه بعض الكتاب الوظيفة الأساسية للكتابة، كما حدث للكتابة العربية في العصور الوسيطة[٢٥] ".

وبكل تأكيد فإن تحول النص السردي إلى قدرات لعبية يجعله غير منجز من ناحية البنيات السردية، لذلك يكتسب أهميته من خلال لغته المكثفة ومن خلال تعميق دلالاته الإيحائية التي تشكل رواية عميقة للعالم.

ونقتبس من القصة النص التالي للتدليل على تعطيل السرد وتفعيل صياغات التعلق بالوصف الأسطوري :

" وكانت هي من صبايا بيروت ، وكان الوعي ينهض وبيروت تلوح بشال حرير معطر . امرأة قفزت من الخيمة العربية ووقفت على حافة الشاطىء الفنيقي الصخري، تستطلع السفن القادمة وتدق شجر الأرز على قمة الجبل تعويذة تطرد الرفاة وتطارد النذير .

كذلك هن صبايا بيروت كحبق الجبال أو كثلج أول الصيف أو كجنيات الزبد البحريات ينتظرن المواسم فيتفوقن عليها. هن دمى المدينة المسحورة اللائي يندرجن في الشوارع فجأة فتضيء الشوارع دروباً من نار ونور[٢٦] ".

٦ - الفانتازيا والتسريع الزمني :

يواجه المتلقي في " عالم بلا خرائط " عالماً فانتازياً ، مما يحيل حركة القص إلى حركة خرافية توهمية، ومن أمثلة ذلك أن نجد بطل الرواية يدخل في صراع درامي حاد مع أبطال رواياته.

وبشكل عام فإن إرهاف الرواية الفانتازية يكمن في تجريبيتها وما تخلقه من تعجيل كابوسي ومسخ للفضاء والزمن والشخوص(٢٧) . والبطل علاء السلوم كما يقدم نفسه أو كما تقدمه إبداعاته أو كما يراه الآخرون هو شخصية كابوسية، وصلت معه الأمور إلى حد يقتنع فيه بأنه قاتل ليلى العامري ويقتنع بأنه لم يقتلها . وبذلك تنتهي الرواية من خلال بعض أوراقه نهاية تبحث عن الخروج من العالم الوهمي إلى العالم الحقيقي : "ثمة سؤال واضح على كل إنسان أن يطرحه على نفسه، كما أطرحه على نفسي في هذه الأيام الصعبة المخيفة والعواصف على الأبواب " أين مكاني من هذا كله ؟ هل سأجده ؟ هل سأكون جديراً بالمستقبل؟(٢٨)".

وفي قصة " عالم بأجنحة فضيلة " تسارع زمني يحيلنا إلى نموذج الخرافية، ليست الخرافية ذات البنية المتتابعة سرديا وإنما إلى الخرافية المقطعة التي "لا تخضع لأسباب يغذيها التطور العضوي المتنامي للحكاية، وإنما توجدها صبغة مناقلة الحكاية بين الراوي والمروي له، وهي صبغة شفاهية، تعمل على تنسيق مجموعة في الوقائع التي تقع للبطل، وتعرضها بوصفها مشاهد تؤلف سلسلة من الأحداث (...) كما يجعل الحكاية الخرافية محضناً يخصب حكايات ثانوية كثيرة(٢٩) ".

فإنعام بطلة القصة القصيرة تسير في خط متسارع بين أن كانت صبية تخطو بخطوات لها خفة رقصة وبين أن تصبح خسة ذابلة منطفئة وباهتة. فهاتان

الصورتان المتناقضتان تشكلتا من خلال استحضار المشهدين لامن خلال تتبع تطور حياة إنعام.

٧ - البحث عن مفارقة :

من المهم تسجيل بعض المفارقات الأساسية بين السرديات الحديثة والسرديات التراثية، منها المفارقة على مستوى رحلة البطولة. فالبطولة الخرافية تسير ضمن مراحل محدودة تبدأ من الطفولة والمحيط الأسري، ثم تأتي مرحلة الخروج في مغامرة ليحقق البطل بطولته حيث تحدث عدة اختبارات تتيح له أن يتجاوزها، ثم يحدث تأييده بقوى سحرية تمكنه من تجاوز المخاطر ، وتنتهي عادة رحلة المغامرة بنهايات سعيدة، مثل الزواج السعيد [٣٠] .

لكن أبطال السرديات الحديثة ينتهون في الغالب إلى نهايات غير مرضية، فهي نهايات مفتوحة أو مغلقة تعاني من الاغتراب والموت والضياع والاستلاب مع محاولات من التشبث الواعي ببعض الآمال .

وقص الحداثة إجمالاً - كما يقول بعض النقاد - هو بنيات مغامرة "تعتمد التجريب والتغريب، تتخلص في عنصر الزمن، وتحاول إلغاء عنصر المكان، تقلل من شأن الحدث، والتشخيص السيكولوجي والتموضع الاجتماعي، تفجر اللغة، تلج عالم الحلم، وتهويمات تيار الوعي الداخلي، تنفي العاطفية والغنائية بل وتنفي الانفعال[٣١] ".

ويبقى ما بين التراث والسرديات الحديثة تواصل عميق على مستويات التجريب. إلا أن المفارقة كبيرة بين وعي الكتابة المعاصرة المفتوح على كافة أبعاد الكتابة الفنية وغير الفنية معا، في حين شكل وعي الكتابة التراثية محدودية في هذا الجانب

(باستثناء ألف ليلة وليلة) قياساً للمعاصرة في الكتابة السردية التي تظهر دائماً على أساس أنها تبحث عن التباس إشكالية الحكي في صياغات واعية ومنجزة .

٨ - خاتمـة :

لم تسع هذه المقاربة إلى استقراء توظيف التراث في الخطابين المذكورين كمعلومة ومضمـون ودلالـة.. بل هي محاولة لمعرفة بعض المؤثرات الفنية أو الجمالية التي ميزت السرديات الحديثة التي يعتقد بعض الدارسين بشأنها أنها سرديات تجريبية انفصلت عن التراث ولم تعد تحافظ على اتصالها مع المتلقي كما كان شأن السريدات التراثية .

ولعل هذه المقاربة تصبح مجدية عندما تتواصل من ناحية نظرية مع مقاربة قدمتها من الناحية المنهجية حول علاقة السريدات التجريبية العربية بالتراث[٣٢].

ولعل استعراض أهم إشكاليات الوعي الفني بالتراث السردي في السرديات المعاصرة هو الإنجاز الحقيقي في التنظير للوعي التجريبي الذي يحقق تقديم نظرية نقدية في مجال السرديات ذات الصلة العميقة بالتراث والتي حاولت أن تنهض أساساً أو تقدم خطابها تأسيساً على خطاب التراث وجمالياته تحت رؤية الوعي بأهمية التراث جمالياً وثقافياً .

وما تم تناوله من خلال الفضاء الأسطوري والحكاية الإطارية وتهشم الزمن والحركة الفانتازية هو جزء من فضاء العلاقة الجدلية الفنية بين السريدات العربية المعاصرة وثقافتها التراثية .

٩ - الإحـالات :

١) نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار حوار، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص ١١٨ - ١١٩.

٢) محسن الموسوي: ثارات شهر زاد، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٣.

٣) جبرا إبراهيم جبرا، وعبدالرحمن منيف: عالم بلا خرائط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

٤) أميمة خميس : والضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، ١٤١٣هـ (القصة الأولى).

٥) فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١م، ص١٢.

٦) ويليك ووارين: نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، ١٩٧٢م، ص٢٢٨.

٧) يوري لوتمان: مشكلة المكان، ت سيزا قاسم، مجلة ألف، ع٦، ١٩٨٦م ص٨٠.

٨) عالم بلا خرائط، ص٨٠ .

٩) حسين المناصرة : المدينة والمثقف: البحث عن التوازن في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، جريدة الجزيرة، ملحق الأحد الثقافي، انظر شهري شباط وآذار ١٩٩٥م.

١٠) عالم بلا خرائط ، ص ص ٨٣ .

(١١) نفسه ، ص ص ٨٣ - ٨٤ .

(١٢) والضلع حين استوى ، ص ٩ .

(١٣) نفسه ، ص ١٠ .

(١٤) نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة (د.ت)، ص ١٩٣ .

(١٥) صدوق نور الدين : النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص٥٤ .

(١٦) صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٦٦ .

(١٧) موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة ، بيروت ، ط١٤، ١٩٨٧م ، ص ٤١ .

(١٨) محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ج١، دار حوار، اللاذقية، ١٩٩٣م.

(١٩) عالم بلا خرائط : ص ١١ .

(٢٠) المصدر نفسه : ص ٩ .

(٢١) محسن الموسوي : ثارات شهرازاد ، ص ٢١.

(٢٢) الحكاية الإطارية هي الحكاية داخل الحكاية .

(٢٣) الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات الروائيين العرب ١٩٨٨م، دار حوار، اللاذقية، ١٩٩٤م، ص٤٦ .

(٢٤) نفسه : ص ٣٠ .

٢٥) مهرجان قابس : ملتقى الروائيين العرب الأول، تونس واللاذقية، ١٩٩٣م، ص١٠١ .

٢٦) والضلع حين استوى ، ص ٧ .

٢٧) شعيب حليفي : مكونات السرد الفانتستيكي، قصور، م١٢، ع١ ، ربيع ١٩٩٣م، ص ٩٤ .

٢٨) عالم بلا خرائط ، ص٣٨٣ .

٢٩) عبدالله إبراهيم: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ص١٢١ .

٣٠) انظر عن بطل الحكاية الشعبية ، نبيلة إبراهيم، نظرية الرواية.

٣١) ملتقى الروائيين العرب ، ص١٧ .

٣٢) حسين المناصرة: علاقة السرديات التجريبية بالتراث (مقدمة نظرية)، نشر في الملحق الثقافي الأحدي ، جريدة الجزيرة ، ١٩٩٥م .

(حتميّة التغيّر وهاجس الثبات)
دراسة في رواية جمال الغيطاني
«رسالة في الصبابة والوجد»

عباس عبدالحليم عباس

إضــاءة :

لجمال الغيطاني نكهة خاصة في عالم الرواية العربية المعاصرة، وتعاملنا مع أي عمل له يختلف عن تعاملنا مع أي عمل لأي روائي آخر. فالغيطاني "تجريبي في المعنى، تجريبي في الشكل، وتجريبي في لغة التعامل مع النص"(١) .

إن الرواية (الغيطانية) بدأت تطرح حلولا معقولة لإشكالية (الشكل الروائي) ولاسيما بعد أن قطعنا شوطا لا بأس به ننهل من معين الرواية الغربية، ونستفيء ظلالها، وهذه الحلول تجعلنا نعترف بأن جمالا قد حمل رايته وبدأ "يتقدم اتجاه روائيينا العرب المحدثين نحو تأصيل الرواية العربية" (٢) منذ السبعينات تقريبا.

فضاء الرواية (عرض موجز) :

عرض الرواية أو تلخيصها شر لابد منه عند التحليل، فعالم النص الروائي عالم كامل متكامل، تماما كالقصيدة التي يلف كيانها وحدة عضوية لها دور فاعل في تماسك عالمها، وبالتالي، فلكل جملة وعبارة وجود حقيقي، وأثر فعال في تشكيل هذا العالم.

حفاظاً على أبرز معالم مضمون هذه الرواية، وتمشيا مع منطق التقسيم الداخلي لهذا المضمون (العنونة)، أقول: إن هذه الرسالة: (رسالة في الصبابة والوجد) تقع في مائة واثنتين وأربعين صفحة، يتقاسمها ثلاثة عشر فصلا، تبدأ (بديباجة الظهور)، وتنتهي بـ(الوجد). وضمن هذا الإطار (المساحي) تجد بطل الرواية يروي لنا الحكاية على شكل رسالة يبعث بها إلى صديق له، ومفاد هذه الرسالة: أن الرواي شخص متخصص في فن المعمار، قدر له أن يشارك بعض زملائه من المتخصصين في الموضوع إياه، في رحلة علمية إلى بلاد الروس (بخارى، طشقند، سمر قند) حيث عبق التاريخ، ورائحة الأجداد، يتمثلان في تراث الأمة الإسلامية هناك. وهناك أيضا، يتعرف بطل الرواية - الراوي نفسه - إلى فتاة روسية اسمها (فاليريا)، وهي المرشدة السياحية التي رافقت الرحلة في تجوالها، ومنذ النظرة الأولى تخطف هذه الفتاة قلبه ولبه، وتبدأ الحكاية...

التحليـــــل :

- ١ -

إلى الداخل عبر الخارج :

ألمحت فيما مضى إلى تماسك عالم النص الروائي، وإلى الشكل (الرسالي) لهذه الرواية وأوكد هنا أيضا أن الخارج والداخل في العمل الأدبي وجهان لعملة واحدة، فالشكل هو الإطار، والمضمون هو كل ما يمكن أن يقع في دائرة هذا الإطار.

يتضح لنا ، للوهلة الأولى، أن مضمون هذه الرسالة عبارة عن (قصة حب) بين شاب وفتاة بدأت من طرف واحد، وانتهت بطرفين. لكن اللافت للنظر في قصة الحب هذه، أنها لم تكن ذات خصوصية لتصبح قصة مأساوية، أو خارقة، إنما هي قصة حب عادية يمكن أن تحدث لأي شخص وتحت أي ظرف.

يحاول الغيطاني أن يختار لرسالته هذه قالبا معينا، ذا مرجعية تراثية معروفة في تراث الرسائل العربية، وخصوصا (رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء)، فرسالة في الصبابة والوجد في ثوبها وشكلها نموذج من نماذج الرسالة عند هؤلاء، ولا سيما ما يكررونه من عبارات تعد حلياً وثوابت في رسائلهم كعبارة (اعلم يأخي..)، وهذا ما فعله الغيطاني على امتداد الرسالة.

وإذا كان هؤلاء قد كتبوا مؤلفاتهم على شكل (رسائل) فان الغيطاني – على ما يبدو – بدأ يترسم خطاهم في ذلك، فجاءت روايته اللاحقة لهذه الرواية بعنوان (رسالة البصائر في المصائر) (٣) .

إذن يتجاوز الغيطاني في هذه الرواية أغلب عناصر العمل الروائي وتقنياته الشائعة لا ليلغيها، إنما ليحولها، إن جاز التعبير. فللوهلة الأولى، يظن القارىء أن الرواية تقوم على حدث معين، ويجهد الروائي نفسه في متابعة هذا الحدث، والواقع أن الرواية في جوهرها لاتدور حول حدث، وإن كنت لا أنفي وجود هذا الحدث، إنما تدور حول (تجليات) هذا الحدث وفق المنهج الغيطاني، بمعنى أن الحدث بذاته ولذاته ليس هو محور الرواية. وكذلك الشخوص في هذه الرواية، فباستثناء بطل الرواية، وفاليريا، تصبح بقية الشخصيات مجرد أصوات، أو أخيلة وظلالاً، تملأ المساحة الروائية، كي لا تبقى مفرغة، فهم لم ينبغوا من طبيعة تجليات الحدث إنما فرضوا على الرواية من الخارج، فالمعماري الجزائري، والهندي، وصديقه في الرحلة وهو الذي يتقن لغة لاوس، وصديقة فاليريا... ما كانوا ليوجدوا في الرواية لولا الرحلة التي تتطلب جمعاً من الشخصيات من جهة، ولم يكن لهم كبير أثر في تطور ونمو الحدث الأساسي وتشكل تجليات ذلك الحدث من جهة أخرى .

– ٢ –

تشكيل اللغة ، وتشكيل الرؤيا

لا أرمي إلى فصل اللغة عن المادة، أو المضمون، لما أدركه من علاقة حتمية بين تشكيل اللغة، وتشكيل الرؤيا في عالم الرواية ككل، مما يجعل اللغة كونا مبدعا (بفتح الدال) ومبدعا (بكسر الدال) في آن واحد.

وعلى صعيد اللغة بشكل خاص، أعترف بأننا نتعامل مع روائي صعب، روائي على قدر كبير من الثقافة التراثية، فالغيطاني من الأدباء القلائل الذين

استطاعوا استيعاب زخم تراثي هائل، فنراه يفيد كثيراً من لغة القرآن الكريم، ويتمثل اللغة الصوفية بكثافتها وحدتها ، وصفائها وشفافيتها. فمنذ السطور الأولى في الرواية يتضح لنا أن لغة الغيطاني دخلت محرق الصوفية، وبدأت تثقل برموزهم فأصبحت اللغة الصوفية تغطي سطح الرواية بكاملها، فترانا نصادف كلمات مثل : مقام – حضرة – كينونة – كثيب – شهب – قربى – كدد – معراض – وجد – اتحاد – حلول – بوح – توالج – دهشة – فيض – وجود – باطن – عدم – كمون – عشق – إشارة – وارد – ناموس – مجاهدة – فناء – حزن – خلوة – اشتياق... الخ . فهذا المعجم الصوفي يجعلنا نقول بإمكانية قراءة هذه الرواية (قراءة صوفية) صرف، فلما فاض معجم الرواية بلغة المتصوفة ورموزهم أخذت الصبغة الصوفية تتجاوز حدود المضمون (الداخل) لتبدو واضحة في بنية الهيكل الروائي (الخارج) وذلك عندما انتهت فصول الرواية بفصل (الوجد) الذي يشكل حالة من الفناء شبه المطلق، فالوجد عند الصوفي "قد يبلغ إلى حد لو ضرب وجهه بالسيف لا يشعر به " (٥) .

أما اللغة القرآنية التي أفاد منها كثيرا فقد فجرت كثيرا من الإيحاءات حول عبارات كثيفة ومتوترة في الرواية ، فهو وإن كان يورد عبارة مقتضبة ترجع إلى أصل قرآني، فهو يتكىء على الجو العام لهذه العبارة، مما يفرض على القارىء استحضار ذلك إذا أراد الوصول إلى رؤية مكتملة الأبعاد والجوانب. والمرجعية القرآنية عنده كانت إما باقتباس مباشر، أو باقتباس تأثري، استشفافي، ويمكن لنا في هذا الإطار أن نرصد العبارات التالية:

أمرا فريّا (ص٢٠)   بشرا سويّا (ص٩٨)

لم تحط به علما (ص٢٨)
شأن يغنيني (ص١١٠)
بغير حساب (ص٤٥)
ما بين الصلب والترائب (ص١١٥)
أما سعينا فشتى (ص٦٢)
لم يكن لي عاصم بعد اليوم (ص١١٩)
وازدادوا سبعا (ص٧٨)
روح وريحان (ص١٢٣)
قاب قوسين أو أدنى (ص٧٨)
وليت وجهي شطر السور (ص٩١) غير ذي عوج (ص١٢٧)... الخ.

- ٣ -

الحدث وقابلية التحول والانصهار

أشرت فيما سبق إلى أن جوهر الحكاية لايكمن في (قصة الحب) ذاتها، ومع ذلك لايحق لي أن أهمل هذه القصة، فهي جانب مهم، ومحور أساسي في الرواية، فهذه القصة تطالعنا منذ السطور الأولى للرواية لتنبه فينا مناطق الوعي بحيث تصبح معطيات هذه القصة أول المداخلات التي تقتحم فينا عالم الذاكرة لتستمر معنا حتى النهاية .

" متى بدأت الرؤية ؟ " (ص١٠). في محاولة الإجابة على هذا السؤال، يتشكل نمط من الوعي، يحاول البطل من خلاله أن يفسر لنا هذه الحالة (حالة العشق)، باعتماد نوع من الطرح الفلسفي لماهية العشق.." والله يا أخي ما من إجابة دقيقة ما من تحديد، لو قلت لك إنها قديمة عندي، سارية داخلي منذ قدر لا أعرف تعيينه فلا تكذبني، وأن أمرها بدأ معي قبل مجيئي موطنها هذا فلا تُتَحّ كلماتي.." (١٠ –١١) هذا يحيلنا إلى ماحكاه محمد بن داود الظاهري (ت ٢٦٩هـ)

في محاولة تفسير نفس الظاهرة فقال "الأرواح أكر مقسومة" وذكر ذلك ابن حزم في طوقه [٦] .

غير أن الغيطاني يحاول أن يمزج بين أكثر من تذليل فينتقل من قضية (الكرات المقسومة) منذ الأزال، والتي يجد بعضها بعضا في الأزمان اللاحقة اعتمادا على هذا الاتفاق القديم وهذه المشاكلة الأزلية، ينتقل من ذلك إلى مصدر آخر يقدم طرحا كونيا فلكيا لهذه المسألة، وهذا مانجده عند (إخوان الصفا) في رسالتهم: (ماهية العشق) والتي يحاولون فيها إرجاع علة العشق إلى ضرب من المشاكلة الفلكية [٧] وهذا واضح جدا في رسالة الغيطاني.... "كنت في لب فلكي، وعين توفيقي، ومن حيث لا أدرى أبحر مبتعدا عن مركزي القديم أدنو صوبها هي القادمة من قلب المجرات سحيقة البعد.. وقد كنت أنا هذا كله فأنا حائم، ماض، دوار"(ص٤٦). ويقول أيضا: "رحت أحوم في الغرفة مؤجلا الدنو منها بنظري، لو سددت البصر لرسوت، ولو بدأت الحديث عنها والوصف، صعب علي ما عداها، هي المركز وسواها توابع" (ص٥٠) [٨].

فهذا التفسير والتعليل لماهية الحب معروف مشهور، مما يعملق لدينا الإحساس بعدم فرادة وخصوصية تجربة الحب التي يعيشها بطل الرواية، فإن كان ذلك كذلك، فلابد إذن من أن نحفر في الأعماق.

بعد أن بدأت التجربة بالرؤية أخذت تمر بأطوار من التوتر المتتابع، حتى أصبحت العلاقة داخل هذه التجربة ضربا من التوحد، أوقل (الحلول) في نهاية الأمر: "وإن قلت لك إن هذا الكون بمجمله مكان لأراها فيه فلا ترميني بالشطط" (ص١١) ولايقف الأمر ببطل الرواية بأن يتصور محبوبته (حالة) في الكون حلولا

سلبيا، إنما تصبح، عنده، ذات فاعلية خاصة في الأشياء وهذه الفاعلية هي إحدى تجليات (وحدة الوجود): "تمضي إلى حد الحديقة الأيسر تنثني حتى الحد الأيمن، أنثى، فارهة، باسقة، لها طلع تفسح خطاها مابين شجرتي توليب بعينها، لم أدر، هل قاما منذ أزل قديم، أم نبتا مع مجيئها؟ " (ص١٣).

هذه هي توترات الحالة وامتداداتها.. حتى أن هذه الفاعلية تنتقل من الخارج إلى الداخل (الذات) لتصبح فاعلية في الكون الداخلية للبطل ذلك أنها تسلبه شعوره، فلا يعود قادرا على استعياب غيرها :

" قعدت إلى بيانو عتيق، اختبرت أوتاره، بعثت أناملها انغاما متسقة، إلى جوارها وقفت اثنتان من زميلاتها، والله يا أخي لم أرهما لحظة العزف، لم انتبه إليهما إلا فيما بعد، بعد إيابي من رحلتي وتأملي الصورة، اكتشفتهما، عجبت أين كانتا؟.. ولكنني أدركت أنني لم أر إلا هي، ولم يستوعب بصري إلا إطلالتها وطلعتها" (ص٢٠).

وبهذا أصبح صاحبنا منبتّا عن العالم، وعن نفسه، ومتصلا بها هي فقط، فإن كان قد وصل إلى هذه الحال، فهل انتهت حكايته عندها؟

لاعجب إن قلت إن الحكاية تبدأ الآن.. فوصوله إلى هذه الحالة هو طريق لامقر، ووسيلة لا غاية.. وهنا يتحول الحدث، وينصهر، وتبدأ تجلياته..

– ٤ –

الإنسان والمكان .. وإشكالية الزمان

تتجلى موهبة الغيطاني الروائية في قدرته على تحويل الحدث، وصهره للتولد منه عناصر أخرى، تفقد خاصية (الحدثية) وهي ما اسميتها (بتجليات الحدث).

والزمان والمكان، كسؤالين صارخين في الوجود هما أبرز تجليين يحركان دفة الرواية بوجه عام.

الزمان ==== رمز التغير والتحول (المطلق)

المكان ==== رمز الثبات والبقاء (النسبي)

فبطل الرواية يعي القلق الذي تسببه المسافة، مسافة الزمان، ومسافة المكان، ويحاول نقل هذا الوعي إلى صاحبه كي يضعه في الإطار نفسه، إطار الإحساس بحركة الوجود، وزمنية هذا الكون المحدود .

ثم ان مفهوم الغيطاني للزمان، هذا القلق الأبدي، يعد جزءا من الإشكالية التي تطرح هنا، وفكرة الزمن – كما يقول الغيطاني – "هم يتنامى في داخلي باستمرار"(٩). وانطلاقا من كثير من المقولات النظرية والمجردة التي تهم المبدع يمكن أن نقول: ان الغيطاني لا يألو أن يجعل الموضوع الأساس في الرواية مطية تمتطى لتوصيل مشكلات فلسفية، وحضارية، وواقعية، وحتى ميتا فيزيقية، ووجودية.

فلا عجب إذن أن نجد العبقرية الغيطانية تتجلى في توليد المحاور بعضها من بعض بما يشبه توليد الذرات المنشطرة في التفاعل النووي حيث تنشطر لا لتفنى إنما ليتولد غيرها من الذرات... من ذلك ما نجده من استغلال رائع لحادثة مرضه (ص٣١)، فهو يتلقف هذه الحادثة ليسهب في الحدث عن الموت، وبالتالي يبدع في رصد الخوف البشري من حركة الزمان.

إن الإنسان إذا تملكه الشعور بالخوف يبدأ - غريزيا - بالبحث عن ملجأ يعصمه هربا من معضلة الزمن، وحتى لاينهزم الإنسان أمام هذا الوحش، يبحث في مفردات الوجود عما يمكن أن يحميه... إنه المكان .

فالمكان هو المفردة التي يرى فيها الإنسان ملجأ وملاذا... ليتوحد معه وليصبح جزءا منه، وهنا تصبح فاليريا - وربما بطريقة لاشعورية - جزءا من المكان في وعي البطل، " أستعيد الشوارع العتيقة، فلا أراها إلا مقترنة بها، هي في البؤرة ولب المركز، أذكر امتداد سوق الصيارفة القديم، المباني على جانبيه، وتوالي القباب، فلا يتكشف لي منه إلا بمقدار تتابع خطاها" (ص٤١) و"أما مدرسة (ميرعرب) فبرغم بهائها وسموقها فكانت تنقص عنصرا لم يكتمل إلا بوقوفها في باحتها..." (ص٤٣).

فعلاقة الإنسان / بالمكان ذات أهمية ووظيفة تتجاوز (المسالة الجمالية) فالمكان يشكل حماية للإنسان من مطلقية التدمير الزماني، وقد تتخذ هذه الحماية أكثر من شكل، اذ قد تكون فلسفية، حضارية، أو حتى نفسية.

- ٥ -

هاجس الثبات والتجذر

تعامل الفنان مع الموضوع، أي موضوع في هذا العالم، يبين لنا قدرة هذا الفنان على استيعاب العالم ذاته، والغيطاني، من خلال تجربة الحب التي وضع بطله في اطارها يجعل عنصر التشويق، عنصرا فكريا تأمليا، يتلذذ الإنسان في سعيه وراءه والوقوف على حدوده، فبطل القصة لايقف عند خوض تجربة الحب

كما تجري أحداثها معه فحسب ، إنما يذهب لمعايشتها في أصلها الأول، وبذا يلغي كينونة الزمن بامتدادها إذ يعود إلى لحظة البدء، أو ما قبل البدء، يعود إلى (الصلب والترائب)، ذلك أنه اهتم كثيرا بتفسير الجانب الخفي في هذه العلاقة، والمتمثل في (قدرية) اللقاء (وحتميته) منذ خلق الله سبحانه النفوس والأرواح، منذ الأزل.

ومن ناحية ثانية يمكن أن نفسر اختياره (للبُنَيَّة) المشرقية (فاليريا) هذا الهاجس، وهذه النزعة، وهو بذلك يعيد دورة التاريخ إلى فترة كان فيها أجدادنا ينقشون مجدهم (وعملقتهم) في كل بقعة من أرض هذه الفتاة، وها هي آثارهم تشهد.

إذن، تجليات المشكلة الزمنية، زمنية الحضور، واللحظة، واللقاء، والصيرورة ... والوجود بعامة هي الإيقاع العام للرواية "ولكن اللحظة اللا انقضاء... أليس مصير كل تلاق إلى فراق ؟ والفراق بداية العدم " (ص٥٢). فعمق الإحساس بمأساة الوجود الإنسان ، والشعور المرعب بهذه الحقيقة يجعلان الإنسان كائنا (مسكونا) بنزعة غريبة للتعلق بكل ماهو حي والتشبث به.

ويتوتر هذا الإيقاع ويتصعد ليبلغ درجة من الكثافة والتركيز حتى (حد الانكسار). فتبدو الأداة الروائية، والفنية غير قادرة على استيعاب هذا العالم الأمر الذي يؤدي بالكاتب إلى اللجوء للطرح المباشر للأشياء، والذي كنت أتمنى على الغيطاني أن لايدخل إطاره.

في الشق المكاني للثنائية (الزمان/ المكان) يبدو هاجس الثبات والتجذر أكثر وضوحا، فالمكان بتجلياته، يكون شكلا نقيضا للزمان بتجلياته، وهذا بالطبع يتمشى مع السياق الفلسفي للتعامل مع هذه الثنائية.

مع هذا وذاك لا أستبعد أن يكون أحد أوجه هذا التعامل مع المكان هو نوع من أنواع الارتداد إلى الواقع التاريخي المتمثل بالفكرة الحضارية والإحساس بذلك الانكسار الحضاري، المسكون بوعِي الإنسان العربي باندثار حضارته، وشرقه المفقود. وجمال كمتخصص في أحد أبرز فنون الحضارة الإسلامية (الزخرفة)، فضلا عن انه أمضى قسطا وافراً من حياته في (الجمالية) "أحد أحياء القاهرة الغنية بآثار التراث العربي وبزخم التاريخ العربي" (١٠) – لا يمكنه أن يتخلى عى الوجه الجمالي للأشياء، غير أنه لايقف عند هذا الحد فحسب إنما يحاول تقديم تشكيل كامل وشائق لعالمه الروائي.. فعلى النقيض من الزمان (التغير)، نجد المكان (الثبات)، هذان وجها القضية "الثبات والتغير لب القضية ولغزها" (ص٣٥) و"اعلم يا أخي أن تعلقي بفن المعمار واتقاني لهـ وطوافي بمشارق الأرض ومغاربها للوقوف على شواهده وروائعه، إنما بدافع مما يلح عليّ ، فإذا كان الدهر لا راد له ولا مانع، إذا كان يجرف كل شيء، فلنحاول إبطاء تأثيره بالمعمار، بالحجر...." (ص٥٢).

مع ان عالم الغيطاني يكتمل بشقيه، والكون عنده يلتئم بوجهيه مما يسمح لنا برصد رؤية فنية وموضوعية ذات وقع خاص.. إلا أنني مازلت مصرا على أن المباشرة في التعبير تفسد علينا متعة النفاذ إلى الاعماق. ولذة التغلغل في الإيحاء، فما من كبير فرق بين قوله: " الثبات والتغير لب القضية ولغزها " (ص٥٢)، و "إنني حزين لأنني سأموت" (١١) فكلاهما فيه روح المباشرة الصحفية، وطرح مباشر للمسألة .

غير أن ما في الرواية من كثافة صوفية، وشحن للغة يلفتان الأنظار إلى مكامن الجمال التي أفعمت فيها الرواية، ومن ذلك: " وددت لو ثبتت هذه اللحظة في

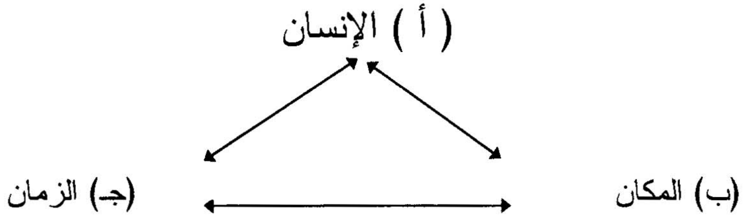
وعيي " (ص٥٢) فهذا هو الهاجس الذي بدأ بطل الرواية مسكونا به منذ بداية الرواية، إنه هاجس اللحظة ورعب التغير، إنه تراجيديا الإنسان، وكل حي، وحتى الأموات: "لو أن الفتى حجر، ولكنني أعي أيضا أن الحجر مصيره إلى بلى.." (ص٥٢).

إن انسجام القارىء مع كل تجل من تجليات هذه الرواية نابع من أنه يرى أنها رواية، أو قصة (حب تجلو أرق العواطف الإنسان ية تارة، وطورا يراها (رحلة) تشق المسافة، وتسبر عبر المكان وروحه، وطورا آخر يجد فيها عملا فلسفيا يحاول أن يبرز وعي الإنسان بوجوده، ولا يعدم أن يجدها أيضا شكلا من أشكال التعامل العبقري مع حقيقة الإنسان وذلك من خلال ما يمر بنا من محاولات للكشف عن بؤر عميقة في النفس البشرية عبر تحولات المضمون: " تبدو راغبة في بوح ، في اقتراب، في تلاق، آملة أن يدرك كل منا عالم تقله الظلال التي يعسر لفظها، قالت إنها .... "(ص٥٤).

" حادت صوبي باغتتني بينما كانت تجتاحني على مهل، وبقدر انبعاث بهجتي لتوجيهها اللفظَ إليَّ بقدر وجلي ،... نعم كنت صامتا برغم موار داخلي، كنت أمنح منها مددا يشد أزري بعد بدء ابتعادي، سؤالها المفاجىء ذكرني بي، كنت مثلها في تدفقها هذا، أيام لم أكن أعبا بساعة هجوع معينة، لا أشكو خللا، لا أقاسي وحدة، أيام اجتماع الصحب، واكتمال اللمة، انقضاء الليل ونحن سهارى، يتكشف الخيط الأبيض من الأسود وحواراتنا لم تنفد والأمر فيه بقية " (ص٥٥) .

يمكن لنا إن نقول أن نزعتي الثبات والتجذّر هما الهاجس الأكثر سيطرة وسيادة على الجو العام للرواية.

وفي هذا السياق يتبدى لنا كيف يُبعث الإحساس بعبق الحضارة الشرقية في نفس البطل، ويبعث داخله شعورا بالارتياح، ولاسيما في حديث فاليريا عن هذه الحضارة " قالت: إنها لم تر الآثار الفرعونية إلا في الصور ... (هل رأيت الكرنك؟) أو مأتُ مبتسما، فرحا، انها تنطق أمرا يخص قومي، لكم تود دخول الأهرام... (ص٥٧).. ففي مثل هذه الهُنيات نواجه إحساساً خاصا باستعادة شيء داخل دائرة النسيان انه الشرق الضائع (الفردوس المفقود)، وهذا الجانب أو البعد الحضاري أفرزته نواة الرواية الأساسية ومحورها الرئيسي.. فالشرق الضائع.. الحضارة المفقودة، هي أولاً وأخيراً افراز زمني، فكأن المكان جنينٌ ينمو في رحم الزمان، ليخرج مولودا متميزا ربما اتخذ شكل النقيض في حينٍ ما ومع ذلك لا يفصل أحدهما عن الآخر، بل وينضم إليهما العنصر الثالث لتكتمل الدائرة أو تلتقي زوايا المثلث:



وهذا اللقاء يتم من خلال تجاوزات لقوانين الطبيعة والزمان والمكان، ومن ذلك مانراه من تحول للإنسان ضمن سياق الارتداد (التاريخي/ الزمني)، وذلك يتمثل في الاحساس بأن فاليريا تعادل (ليلى)، وتتحول بالطبع بقية العناصر :

- البطل في طبيعة الحال يصبح (قيسا) ←—— تحول الإنسان (أ).
- يتغير المكان من بخارى، وسموقند إلى (مضارب قبيلة عذرة) ←—— تحول

المكان (ب).

- يعود الزمان ثلاثة عشر قرنا إلى الوراء (من قرن ٢٠ – ٧م) ←

تحول الزمان (جـ) .

وينسحب هذا الإحساس على أشياء أخرى من حول البطل من مثل استحضار الذاكرة التاريخية: " طفت بالقبة، والمعرض الحديث المقام بها، وتأملت صور أبي بكر الخوارزمي والشيخ الرئيس ابن سينا، البيروني، ما نسبة الخيال إلى الحقيقة؟" (ص٧٨ – ٧٩). ونلاحظ أن عملية (الاستحضار) هذه تتم عبر التواصل مع (المكان) عنصر الثبات، الذي وجدناه في بعض أشكاله، نقيضا للزمان (التغير) فكان حضور المكان يقتضي حضور الإنسان، ويلغي حضور الزمان، فكانت مقولة (لو أن الفتى حجر) هي ذروة الرغبة في التجذر (الثبات).

بعد ذلك كله أصبحنا نتعامل مع (رموز)، وأصبحت فاليريا نفسها رمزا، وغدت تعني أشياء كثيرة فمن خلالها وخلال تراثها يستحصر حضارة برمتها... لذا تحول غيابها إلى شكل من أشكال القلق، بل والرعب الذي سيطر على نفسية البطل. وتتصعد أزمة البطل الخاصة ليقرر عدم رغبته في الرحيل مع زملائه لأنها تأخرت ولم تحضر معهم، وما أصبح قادرا على التخلي عن هذا الرمز بحال من الأحوال.

ويمكن أن أصف الشعور بفقدها بأنه بداية الدخول في عالم (التغير) كممارسة فعلية يدخل اطارها البطل، ويظهر مدى الأثر النفسي بشكل قلق لغوي ينتاب لغة الرواية نفسها فتضطرب لتعكس اضطراب الذات وتوترها، بل وتمزقها: " هكذا رحت وجئت، درت عليّ ، وترددت داخلي، أقلعت صوب جهاتي، فما يكاد شطر

مني يولي القصد تجاهي، حتى يرتد شطر ثان مبتعدا عني، وما أن أوشك على الرسو عند ساحل ذاتي حتى يهتز قاربي " فأنأى وأقترب أميل وأعتدل.."(ص٨٩).

ويعجب القارئ لهذه القدرة العجيبة في التعامل مع المفردة، والجملة، والتركيب وفي محاورة اللغة، هذا العالم الغريب لينقل لنا أصفى وأوضح صورة لعمق النفس البشرية: " اعلم يا أخي الحبيب، الصاحب، القريب، أن أصعب اللحظات ما يتم فيها التأهب، حين يلملم المرء شتاته. يحاول أن يجيء من هنا وهناك بما يمكن أن يعينه، الأشق انتظار الفعل، وليس الاشتباك. أصعب مراحل المرض الجهل به، ما من مرة قاربت فيها من أحب إلا وانتابتني رهبة" (ص٩٥).

وإذا كان الغيطاني يستند إلى كثير من السياقات اللغوية القرآنية أو التراثية بشكل عام - كما سبق وأشرت.- فما ذلك بالأمر الشكلي إنما هو من صلب الرواية قلبا وقالبا فضلا عن أن السياق نفسه يفتق ظلالا واسعة وآفاقا رحبة : "وعندما قالت انها تذكر بيتا للمتنبي هفهفت فرحا، وافاني اشعاع من عينيها بمدد فبدد تعبي، وسقتني من منابعها فتقلّبت بين حركة وسكون، أبصرت دقائق غابت عني، أمسكت بما يفصل الظل عن أصله، (وأدركت ما بين الصلب والترائب) فاطلعت على التكوين في أوله.." (ص١١٥). فجملة (أدركت مابين الصلب والترائب) تعيدنا إلى النص القرآني: "فلينظر الإنسان مم خلق، خلق من ماء دافق، يخرج من بين الصلب والترائب، إنه على رجعه لقادر " (١٢).

فالآيات الكريمة تطرح مسألتين :

- أصل الإنسان .
- مصيره (بعثه) .

ولكلتا المسألتين صدى في الرواية، فلا يخفى ما في العودة إلى الصلب والترائب من بُعد زمني (عكسي) يعيد عجلة الزمن، ويلغي لحظة الحضور والمستقبل لنعانق لحظة البدء.

ويتجلى الإحساس بالتجذر ، ويتضح هاجس العودة إلى الأصول كلما اتحد البطل بالمحبوبة روحاً وجسداً . ففي مراحل اللقاء الجدي يتخلى البطل عن شكله الحضاري منسحبا نحو (بدائيته) : " حمت راجيا حول وجنتيها، (...)، عاودت النظر، فلما أيقنت من وصول طائرها وفضضت بريدها، (...)، فكأن شقا مني ارتد جنينا، كأن الوجود عاد سيرته الأولى.." (ص١٢٣).

فهذا الانسحاب نحو (البدائية) و (الكينونة الأولى) هو الغاية من هذه العلاقة لذلك نجد بطل الرواية يتراجع حين تمكنه فاليريا من نفسها: " ولم أكن أسعى إلى اتحاد عابر، في ظرفي ذاك . لو نلتها ونالتني ربما انتهى حومي.." (ص١٢٥). وهذا يعيد إلى أذهاننا رؤية اخوان الصفاء إذ يقولون : "اعلم أن كل محب لشيء من الأشياء، مشتاق إليه هائم به، متى وصل إليه ونال هواه منه، وبلغ حاجته من الاستمتاع به والتلذذ بقربه، فإنه ولابد يوما من أن يفارقه، أو يمله، أو يتغير عليه: (ص٢٨١)، فمسألة التغير هذه ذات وقع مخيف في وعي البطل، الأمر الذي يدعو إلى الحفاظ على درجة (عدم النضج) في العلاقة، كي لايحين موعد قطافها ، وبالتالي انتهائها..

وأخيرا كان الدخول في حالة العشق بكل تجلياتها دخولا في حالة من (الغيبوبة) التي يتنكر فيها الوعي البشري لمنطق الزمان/ والمكان... وبالتالي كانت الرغبة في الحفاظ على ديمومة هذه الحالة تعكس رغبة ملحة في الحفاظ على (عالم

الغيبوبة) نفسه... فحالة العشق عالم مشحون بالرموز والأسئلة المحيرة، المقلقة، حول الوجود، والمصير، ولا أدري إلى أي مدى يعيد لنا الغيطاني صياغة تجربة سلفه الشاعر (الفنان) الجاهلي الذي لجأ إلى المرأة وسيلة من وسائل الإمساك - أو على الأقل (الإحساس - بالإمساك) باللحظة الهاربة..، وإخصاب الوجود بكافة عناصره، بيد أن للرحيل سطوته، وللوجود منقطة ، ويبقى الثبات والتغير لب القضية وجوهرها.

... ومما يبقى حول هذه الرواية، تلك المحاولات التجريبية على صعيد التقنية، وهذا ما نلاحظه من خلال الأسلوب الحواري الجديد الذي يتبعه، فقد حاول أن يسير في جزء من الرواية بنسق جديد من الحوار، كأن يقدم صفحة أو أكثر من (السرد) ليسرح معها القارىء ، وفجأة يطرق وعيه بجملة حوارية) وتتكرر هذه العملية كالتالي (١٣).

سرد ← جملة حوارية ← سرد ← جملة حوارية ← ..
مطول   مطول

ففي السرد يدخل القارىء في مرحلة من (السرحان) ، وينتقل إلى مرحلة (الصحو) بجملة حوارية، وهكذا يتأرجح القراىء بين (الصحو) ، (والسرحان).

ويبدو جليا أن سيطرة الصبغة الفلسفية على الرواية حالت دون الوصول إلى طرح كاف لبعض القضايا الاجتماعية أو السياسية التي أشار إليها بطل الرواية في سياق الاسترجاع والارتداد ، كالانتخابات (ص٥٦) والمقاولات (ص٢٥٢) مما جعل هذه المسائل هامشية.

وكنت أود في سياق الحديث عن المكان، أن أشير إلى مسألة لافتة للنظر وهي (ظهور شجرتي التوليب) المتكرر في الرواية، وأحاول هنا أن أفسر هذا الارتباط الملح لفاليريا بشجرتي التوليب، فلا أستبعد أن تكون شجرة التوليب (الخزامى)(١٤) ذات بعد صوفي وان كان الشاعر العربي القديم قد ربط بين شجرة الخزامى هذه/ والمرأة (على صعيد واقعي) :

لقد طرقت أم الضباء سحابتي   وقد جنحت للغدر أخرى الكواكب
بريح خزامى طلة من ثيابها   ومن أرج من طيب المسك ثاقب [١٥]

وربما للشجرة هذه أيضا علاقة بمبدأ العشق في مفهوم (إخوان الصفا) أنفسهم فعندهم "أنا للحظات والنظرات تنشأ وتمضي على ممر الأيام إلى أن تصير شجرة"[١٦].

وفي خضم ذلك كله أرى أن من الانسجام مع سياق القضية الكبرى في الرواية (الثبات / والتغير) أن نفسر المسألة من هذه الزاوية، فأقول إن الأمور تستوي عند الغيطاني بالنسبة لمقولة (لو أن الفتى حجر) وإمكانية القول (لو أن الفتى شجرة..) فالسياق ثبات يناقض التغير ..

الهوامـــش

١ – الرواية الجديدة في مصر ، حلمي بدير – ١٩٧٩م .

٢ – (محاولات على طريق تـأصيل الروايـة العربيـة) أحمـد محمـود عطيـة، مجلـة إبداع، ع١، س٣ ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٢ .

٣ – صدرت عن دار الهلال ، فبراير ، ١٩٨٩م .

٤ – الرواية ص ١٢٨ .

٥ – معجم مصطلحات الصوفية، عبدالمنعم الحفنـي، دار المسـيرة، ١٩٨٠م، مـادة (وجد) .

٦ – طوق الحمامة ٦١ ، تح : فاروق سعد، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ص٦١ .

٧ – رسالة اخوان الصفاء ، الرسالة السادسة في ماهية العشق، ٢٧٥/٣ .

٨ – يتكـرر نفـس المعنـى تقريبـا فـي غير هذيــن الموضوعيـن، انظــر الروايــة: ص١٢٥، و١٢٦ أيضا .

٩ – (باريس تكرم مؤلف الزيني بركات)، مجلة المجلة، ٢٧٢، نيسان ٩٨٥.

١٠ – مقابلة مع جمال الغيطاني، مجلة اليمامة ، ع ١٠١٣، ص٦٢ .

١١ – السابق ، ص ٦٣ .

١٢ – سورة الطارق ، الآيات ٥ – ٨ .

١٣ – في الصفحات ٥٣ ، ٥٤ ، ٢٥ من الرواية .

١٤ – لسان العرب ، مادة (خزم) ١٢ / ١٧٦ .

١٥ - السابق ١٢ / ١٧٦ .

١٦ - رسائل إخوان الصفاء ، الرسالة السادسة (في ماهية العشق) .

مقاربات في الشعر

* جان كوهن(ت محمد العمري)

*عبد اللطيف الأرناؤوط

* شاكر لعيبي

الهزلي والشعري

جان كوهن

تعريب / محمد العمري

مقدمة المترجم : الإشكال والفاهيم :

حظيت السخرية باهتمام كبير من الدارسين المحدثين . وذلك، لا شك، لا تساع مجال فاعليتها:

١) في الأدب ؛ مكتوباً (رواية ، شعر ، مقالة...)، ومُشخَّصاً (مسرح، سينما).

٢) في الكتابة الصحفية ، في النقد السياسي والاجتماعي لفظاً ورسما (الكاريكاتير).

٣) في الحديث اليومي .

تناولها البلاغيون اللسانيون (مثل كاترين كيربرا أوركشيوني) والتداوليون (مثل الآن بيرونضوني) وغيرهم، حتى صارت التسيمة الساخرة للمشتغلين بها: علماء السخرية" أو السخرياتيون(IronoIogues) جِداً. فصار يتحدث عنهم بهذه التسمية على غرار الشعريين (Poeticiens). لقد كان السؤال الجوهري الذي أرّق دارس السخرية هو : ما الذي يجعل السخرية سخريةً، وما الذي يميزها عن غيرها؟

طُرحت هذه القضية على مستوى الجنس والتقنية معاً .

فمن وجهة نظـر فلسفية اعتبرت السخرية طريقة للتعامل مع العالم غير طريق التأمل والفنِّ لما تنطوي عليه من تأرجُحٍ بين مَطلبيِّ الجد والهزل(١).

ومن وجهة نظر بلاغية نوقشت السخرية في علاقتها بالصور البلاغية مثل الاستعارة والطباق والتورية .. الخ(٢). فالسخرية في حدودها التقنية وبمفهومها التقليدي تلتقي مع هذه الصور البلاغية في كثير من الخصوصيات، غير أنها مافتئت تدافع عن تمّيزها بدخول العنصر الوجداني المجسد ضحكاً في بنيتها .

في قمة هذا الحوار وبعد الاطلاع عليه واستيعابه طرح جان كوهن إشكالية الفرق بين الشعري والهزلي مُستحضراً غيره ومتناسياً له في الوقت نفسه. لقد اجتهد في إطار نظريته الوجدانية التي بسطها في كتابة: اللغة الرفيعة le Haut langage. اجتهد في غير ادعاء معتبراً عمله مجرد نفضٍ للغبار عن نظرية الشعر الوجدانية القديمة وتطعيمها بالمعطيات العا ة الحديثة ، خاصة من علم النفس والتحليل النفسي والتأمل الظاهراتي ف ون والأشياء.

لست أدري لماذا فضل جان كوهن كلمة comique(هزل أو هزلي) على كلمة Ironie(سخرية) ؟ هل يرجع ذلك إلى أن كلمة هزلي أقلُّ ارتباطاً في الذهن بالنقد المُرِّ وأقل شُحنةً فلسفيةً من كلمة سخرية ، خاصة وقد عرَّف الهزلي منذ البداية ، بقوله: " سنأخذ كلمة هزلي هنا بمعناها العام جداً بحيث تشمل جميع أشكال الضحك من لفظٍ وغير لفظ ". يبدو أن هذا الاعتبار كان رائده ، ولذلك انطلقَ من الضحك باعتباره السمة المميزة. غير أن نهاية البحث ونتائجه تصب في عمق السخرية وتسترفد بُعدها الفلسفي ، يقول في الخاتمة:" غير أن الضحك لا يستمرُّ

غير لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجد نفسه من جديد أمام كون عبثي . ولهذا فإن الحزن كما نلاحظ أحياناً كثيرة يتخفى في أعماق الهزلي ".

يدعم ما ذهبنا إليه كون متن الأمثلة التي شغلها الباحث بكل تنوعاته هو المتن نفسه الذي تداوله دارسو السخرية ، والنظريتان المعروضتان: نظرية التردي ونظرية التناقض هما النظرتان المعتمدتان عند دارسي السخرية قديماً وحديثاً . ومع ذلك كله فقد سكت المؤلف عن الرصيد البلاغي التنظيري الملتصق بكلمة سخرية (Ironie)

* * *

يتكون المقال من قسمين قسم أول تناول فيه المؤلف علاقة الضحك بالهزل انطلاقاً مما عرف عن الضحكك فزيولوجيا ونفسياً ، مع ترجمة ذلك بمفاهيم ظاهراتيةٍ وتأويل أساسي لمفهوم القيمة بتحويلها من المعنى المفهومي التصوري إلى الأثر الوجداني. فما لم يؤخذ هذا التأويل بعين الاعتبار من طرف القارىء فسيستحيل عليه فهم ما يشير إليه المؤلف من فروق قيمية في القسم الثاني . لا بد من التمعن في الفروق بين القيمة وضد - القيمة واللاقيمة. وفروق الكم والكيف ؛ فالعبارات لم توضع جزافاً . ومن هنا فإن المقالة تفهم ككل ، أي لا بد من قلب أولها على آخرها وآخرها على أولها . بل أودُّ ألا يقف القارئ عند صعوبة القسم النظري الفلسفي (القسم الأول) وينشغل عن القسم التطبيقي البلاغي (القسم الثاني).

في القسم الثاني ، وهو أهم في نظر الباحث في البلاغة ، وإن كان يتغذى من الأول ، يحاول المؤلف إيجاد مجال للتكامل بين نظريتين كبيرتين في تفسير فاعلية السخرية ، وهما نظرية التردي ، ونظرية التعارض . وقد وُفق في هذا

الصدد بما أضافه من اجتهادات في توسيع مجال " التردي " بجعله لا يقتصر على الاتجاه نحو السلب بل يتجه أيضاً نحو الإيجاب . وبتوسيع مجال التعارض ليشمل كل أشكال التقابل- وفق لاستيعاب أكثر الأمثلة التي كانت تعترض على النظريات الأحادية السابقة . ومن هنا فإن المقال ، إن لم يُقنع في الفصل بين الشعري والهزلي - رغم صلابة الجهد النظري - فقد قدّم صياغة بنيوية تقوم على أساس منطقي في تفسير فاعلية السخرية متجاوزاً كل الطروحات الجزئية التي اطلع عليها واستوعبها دون أن يدخل معها في سجال.

* * *

هناك معجم مفاهيمي وجداني لا بد من محاولة ضبطه بالقراءة الشمولية للنص وبإعادة القراءة.

هناك ألفاظ تزدحم حول معان متداخلة قد تُحس في لغة وتضيع عند النقل إلى لغة أخرى مهما تحرينا ، بل إن الفروق بينها ضئيلة حتى في لغتها، مما يجعل الباحث يعوض بعضَها ببعض أحياناً دون تفسيره ومع ذلك تبقى متمايزة في إطار النسق . ففي

المجال النفسي والأحوال النفسية نجد النص يستعمل الكلمات التالية :

- affect. affectif
- passion, pathetique- isopathie - heterpathie, pathetise depathetise - patheme. (pathos)- (apathy)
- emotion. emotionnel
- tenssion - tendu - detendu - detente
- senliment . sens.

- indifference

aphorie.،- euphorie

لقد حاولنا ترجمة قواسم هذا الحقل بالنظر إلى نسق المعاني في نصِّ المقال مع الاستعانة ببعض معاجم علم النفس تحرُّزاً من التيه في أرض لم نتمرس بمعجمها ، على الشكل التالي :

١- وجدان (م . مح)	:	affect
وجداني (م . ع)	:	affectif
حياد وجداني	:	neutralite affective
٢- عاطفة	:	passion
عاطفي	:	pathetique
تشاكل عاطفي	:	isopathie
تنافر عاطفة	:	heteropathie
مصبوغ عاطفة	:	pathetise
مجرد من العاطفة	:	depathetise
وحدة وجدانية (ج . وحدات)	:	pathene
[شجن]	:	(pathos)
[" تبلد وجداني "]	:	(apathy)
٣-انفعال	:	emotion
انفعالي	:	emotionnel
٤- إحساس ، شعور	:	sentiment

حس	:	sens
٥- توتر	:	tenssion
متوتر	:	tendu
منبسط	:	detendu
انبساط	:	detente
٦- انشراح	:	euphorie
لا انشراح (انشراح في درجة الصفر)	:	aphorie
٧- لا مبالاة	:	indifference

قد يجد المترجم صعوبة في التفريق بين اللامبالاة واللانشراح. بل إن المؤلف نفسه قال مرة : "اللامبالاة أو اللانشراح" وكأنه يسوي بينهما من جهة، وبينهما وبين كلمة apathy من جهة ثانية . جاء في الموسوعة المختصرة : (٣)

•• عدم المبالاة ، عدم الاكتراث : Indifference

وهو قريب من التبلد ، وإن كان التبلد الوجداني وصفاً ذاتياً subjective أو خبرة ذاتية (سواء أحس به المريض أو وصف لنا ، أو كنا نستشفه من تبلد سحنته)، في حين أن عدم المبالاة ، وصف سلوكي لتضاؤل استجابة المريض الوجدانية وبطئها ، فهو بليد من الخمول dullness (ص ٤٩).

وكان قد عرّف التبلد apathy بقوله :

" apathy : وليدُ تبلدِ الوجدان وفتور الانفعال أو انعدام الانفعال كلية في المواقف التي تثير في السوي انفعالات " (نفسه).

ومن الألفاظ التي تتقاسم مجالاً مفهومياً مترامي الأطراف الكلمات التالية :

ironie و humour و comique و plaisanterie و
(moquerie) و raillerie و d'esprit mot.

وقد اقترحنا إجرائياً المقابلات التالية :

١- فكاهة : humour :

وقد قيل ، في صياغة فرنسية متناغمة :

(أي " لا فكاهة بدون حب"). " Pas d'humour sans amour "

٢- دعابة ، طرفه mot desprit:

٣- مزاح ، مزحة plaisanterie:

٤- تهكم raillerie:

٥- هزل ، هزلي comique:

٦- هزء ، استهزاء moquerie:

٧- سخرية ironie :

أضف إلى ذلك بعض المصطلحات البلاغية مثل :

طباق orymore:

تجنيس paronomase :

تسجيع(ترديد حروف متجانسة) alliteration:

منافرة impertinence:

اللاتناسب (الجمع بين أفكار لا رابط بينها منطقياً inconsequence:

الحشو redondance :

التجنيس المطابق المحفز calembour motive :

لا بد من أن نؤكد ، في الأخير ، أن هذا النص لا يدعو إلى تحصيل معرفة بل إلى فتح باب للتأمل ، ولذلك فإن المترجم لن يرضى على ترجمته مهما اجتّهد ، ولن يهدأ له بال ، إنْ هو أصرَّ ، حتى يضع نصاً جديداً بجانب نصٍّ المؤلف ، وينازعه فيما ذهب إليه. وهذا ما لم نجعله غاية . ومع ذلك فقد أبعدنا كثيراً من التردد ، بل والكثير من الوهم والخطأ بمحاورة زملاء قرأوا هذه الترجمة قراءةً متأنيةً ، وعلّقوا عليها . أشكر الجميع وأخصّ بالذكر الدكتور عنيمي الحاج (أستاذ علم النفس). والأستاذ محمد الولي (أستاذ البلاغة والنقد) ، والأستاذ خالد التوزاني أستاذ الإنجليزي (دبلوم دراسات عليا في موضوع السخرية).

الهزلي والشعري

(نص مقال جان كوهن)

[الضحك الهزلي : تجريد العالم من العاطفة]

لا يطمع التحليل التالي – أبى الله ذلك – إلى أن يقترح ، في حدود مقال واحد ، نظرية جديدة للهزلي ، بل قُصارى ما يهدف إليه استغلال النظريات الموجودة مع شيء قليل من التعديل ، الغرض واحد هو إلقاء بعض الضوء على العلاقة الموجودة بين الهزلي والشعري ، نريد أن نظهر أن هاتين الفئتين المدعوتين جماليتين، والمعتبرتين ، عادة ، منفصلتين توجدان ، في الواقع ، في علاقة تعارض تام من زاويتي الوظيفة والبنية . وتلك نتيجة قد يكون من شأنها أن تلقي مزيداً من الضوء عليهما . سنأخذ كلمة هزلي هنا في معناها العام جداً بحيث تشمل جميع أشكال المضحك من لفظ وغير لفظ .

لننطلق من ملاحظة تنطوي على مفارقة ، ففي حين لا يوجد إجماع بين المختصين ضمن الببليوغرافيا الواسعة المخصصة للهزلي ، يبدو على العكس من ذلك أن هناك مجالاً واسعاً للاتفاق بينهم فيما يرجع إلى الضحك (أو التبسم الذي يشكل حده الأدنى) ، فهل يرتبط الضحك دائماً بإدراك مثير هزلي ، أم إن هناك إمكانية ليكون مجرد تجل لحالة من الانشراح [1]؟ لن أخوض في هذه المسألة ، بل سأقصر اهتمامي في الضحك الذي يتلو الإدراك الواعي لمعطى معتبر هزليا بالنسبة للضاحك.

هنا تبرز المفارقة . فمن بين جميع الفئات الجمالية نجد أن الهزلي يتمتع وحده بمزية إثارة رد فعل فزيولوجي خاص ، وقابل لأن يُتعرف عليه. من هنا فإذا ما اعتقدنا أننا نعرف ، ولو على وجه التقريب، ما هو الأثر - أي الضحك - فسيبدو من السهل منطقياً أن نستنتج ، على وجه العموم، سبب ذلك الأثر أي الهزلي. والحال أننا قد عرفنا فيما يظهر ، منذ أعمال سبنسر، شيئاً عن طبيعة الضحك .

ينطلق سبنسر من المبدأ العام حول اقتصاد (إدخار) الطاقة العصبية مضيفاً إليه قانونا حول الآلية النفسية والفزيولوجية التي تسمح للفائض من الطاقة النفسية بالتحول إلى طاقة عضلية.

إن القوة العصبية المتراكمة تراكماً كمياً على أهبة أن تُصرف في شكل كمية معادلة من الأفكار والانفعالات الجديدة تُحوّل فجأة عن مسارها العادي ، فيقتضي ذلك أن يفرغ هذا الزائد في اتجاه آخر ، وينتج عنه هذا الدّفق الصادر عن الأعصاب المحركة نحو مختلف أصناف العضلات ، ليُحدث مجموع هذه الأفعال الشبيهة بالتشنج المدعوة ضحكاً[٣].

لقد فُحصت هذه النظرية وكُمّلت بأعمال جورج ديماس الذي أوضح أن إثارة خفيفة منقولة إلى الجسم بمساعدة تيار كهربائي كفيلة بإحداث تقلص في عضلات الوجه المتآزرة، أي أنها تنتج حركات مناسبة للابتسام والضحك. ويعرف الضحك بكونه " ظاهرة إفراغ ناتج عن اختلال مفاجئ في المستويات[٤]. هذا التعريف يتفق علنا مع تعريف سبنسر.

كما أن تصور فريد يتبنى من جهته رأي سبنسر حول الطاقة المقتصدة (المدخرة):

يتولد الضحك كلما أصبحت كمية من الطاقة النفسية المتسعملة من قبل لتغذية بعض العمليات طاقة غير قابلة للاستعمال ، وذلك بصورة تسمح بتفريغها بحرية(٥).

يبقى علينا أن نؤولّ هذه المعطيات الفزيولوجيه بألفاظ نفسية . أي في مستوى المعيش . وهذا ما فعله سبنسر حين ربط الضحك بالانتقال المفاجئ من انفعال قوي إلى انفعال مجهض . لقد قيل (قال ذلك larguier des bancels) بأن الانفعال يمثل "إخفاقاً للغريزة ".

إن العجزَ عن توظيف الطاقة في العمل هو الذي جعلها تصرف عن طريق الانفعال. لنقل إن الضحك بالنسبة لسبنسر هو انفعال أهدر، هو استجابة وجدانية قصيرة النفس تلغي نفسها بنفسها (أوتنطفئ من تلقاء نفسها). يجب أن نسجل أن الأمر لا يتعلق هنا لا بنوع الانفعال ولا بقوته ، بل يتعلق بكمه فحسب. فالضحك لا يتعلق بتحول من انفعال إلى آخر، بل بمجرد الانتقال من الأكثر إلى الأقل . إن الضحك ناتج عن ضياع كثافة المعاناة الانفعالية. والطاقة العصبية بتحولها إلى ظاهرة عضلية تفقد طابعها الانفعالي حتى لا يبقى منها إلا وجد ان في درجة الصفر يمكن أن ندعوه لا مبالاة أو إذا شئنا "لا - انشراحاً"(٦).

إن النظريات المدعوة " أخلاقيةً " تعترض على تصورٍ من هذا القبيل بكون الضحك مرتبطاً على الدوام بانفعال (هو عبارة عن) إحاس إيجابي يمكن أن ندعوه فرحاً أو انشراحاً . وهذا أمر يصعب ردُّه . فَأَنْ تضحك معناه أن تفرح. غير

أنه يمكن أن يجاب بأن ذلك أثر ثـانوي نـاتج عن اللانشـراح ، وهكذا يقول ميشل ديفرن: "الفرحة لا تعني الشعور الهزلي ، بل تعني الطريقة التي ننفذ منها إلى عالم الهزلي ونستعمله"(٧). إن فرحة الضحك هي فرحة اللامبالاة ، مرتبطة هي نفسها بإدرك الهزلي . يمكن ، إذن أن نميز ثلاث لحظات من الظاهرة العامة:

١) الهزلي – ٢) اللامبالاة – ٣) الفرح .

بالاستناد إلى هذه الطريقة في النظر تكون الواقعة النفسية الفزيولوجية أي الضحك والابتسام مصاحبة علىالدوام لشعور بالانبساط هذا الشعور الذي يرتبط ، بدوره ، بتهييج الجزء الداخلي من المُهيْد (٧ب) Hypothalamus. والحال أن كل انفعال إيجابي أو سلبي مصاحب بتوتر. إن الشخص يكون " متوتراً " "متهيجاً" في حالي الفرح والحزن. ولا شك أن كلمة " انبساط" تترجم رجوع الذاتية إلى حالةٍ من الحياد الوجداني. هذه حقيقة يؤكدها الطب العقلي ، وهكذا نجد أن الضحك عند المنفصم الشخصية هو انبساط ، هو صمَّام أمانٍ ينطلق بعد ضغطٍ احتبس مدة طويلة ، فالقلق يتحول إلى شيء مقبول ، وهو في الوقت نفسه هروب يستعمله المنفصم الشخصية على نطاق واسع.

يجب أن نؤكد هنا بأن هذا الموقف يعارض موقف بعض المؤلفين الذين يرون أن ضحك المرضى لا يعدو أن يكون ردَّ فعل عصبي منعكس خالٍ من أية وجدانية ، فلا شك اليوم ، بعدَ فرويد ، أن كل كلام ، وكل فعل، وكل حركة أو إيماء صادر عن المريض ، هو مثل الصادر عن السوي ، لا يخلو من قصدية ومعنى ، حتى ولو كان تحديد هذا المعنى في غير متناول من ليس مريضاً .

هذه النظرة الموحِّدة للضحك ، عند المريض والسوي وعند الطفل والراشد ، حيث يبدو كانشراح ناتج عن لا انشراح مسترجع ، أو كفرح ينتُج عن لا مبالاة مستعادة ، هي نظرة برجسون : " الضحك هو تخدير موقت للقلب" (٩) ؟. وهي نظرة نجدها أيضاً عند فرويد . إن هذه التصورات متباينة ، إلى حد ما ، لأنها تميز ثلاث ظواهر مختلفة تدعى " دعابة" و " هزلا" و" فكاهة " غير أن وحدة هذه العناصر تعود إلى نصابها في مستوى عنصر لا متغير هو الاقتصاد. وقد كتب ملخصاً نظريته:

" كان يظهر لنا أن لذة الدعابة مشروطةٌ بتلافي تصريف الطاقة الذي يفرضه الكف (٩ب) ، وأن لذة الهزلي مشروطة بتلافي التصريف الذي يفرضه التمثل (أو الاستثمار)، ولذة الفكاهة مشروطة بتلافي التصريف الذي يفرضه الإحساس. فاللذة تنتج ، في الأنماط الثلاثة لا شتغال جهازنا النفسي، عن نوع من الاقتصاد [١٠].

وهكذا فإن الضحك ، بمظاهره الثلاثة ، يبدو وكأنه الملازم العضوي لظاهرة نفسية موصوفة – سلبا – بكونها إحلالاً لغير المحسوس به (غير المجرب أو المُعانى) محلّ المحسوس به [١٠ب]. وهذا يلتحق بالصيغة الكانطية "اختزال إلى لا شيء".

لننقل هذه الخلاصة إلى مستوى ظاهراتي ، أي باعتبارها وصفاً لعالم " مُوضّع " ملموس . وهو العالم المناسب لأية جمالية فحينئذ سيظهر بجلاء التعارض الكلي بين " الإحساس" الهزلي والإحساس الشعري .

إن العالم يظهر في كل وضعية وجودية أصلية كمركب من الوقائع والقيم ؛ قيم إيجابية وقيم سلبية ، من الأهداف المرغوب في الوصول إليها والتهديدات المراد

تجنبها . فهنا يكمن المنظر " الدرامي " لوجودنا في العالم. غير أنه ، ولو في نطاق ثقافتنا وحدها ، فإن الواقعة هي المنتصرة على القيمة بالنظر إلى مظهرها (الواقعة) الموضوعي الذي يدعمه مؤشر من الواقع لا يرد . فهي تكون وحدها الجوهر الصلب لعالمنا الانطولوجي . أما القيمة فإنها مرتبطة بالعلاقة القائمة بين الموضوع والذات ، إنها الأثر الذاتي الذي ينتجه الموضوع . فالقيمة مفرغة إذن من الواقع لصالح ذاتية خلاقة هي ذاتيةٌ قيميةٌ يتعرف عليها بصفتها الذاتية تلك . لذلك فهي ممكنة وخداعة في أقصى الأحوال . إن كثافة ما هو في ذاته تنتمي إلىالواقع ، أما القيم فإنها تنتمي إلى ما هو لذاته الذي تمده المثالية وحدها بأساسه الانطولوجي. غير أنه في خارج رؤية الفيلسوف التي من هذا القبيل فإن رجل الحياة اليومية ، في الحياة العصرية علىالأقل ، يعلم أن ماله قيمة ليس كذلك إلا بالنسبة إليه وحده ، وأن أهدافه خاصة به ، وأن معاييره قابلة للتحقيق.

إن الظاهراتية قد علمتنا ، فضلا عن ذلك ، فيما يخص الوعي الساذج أن الإدراك مُخترق من طرف إلى طرف" بدلالات وجودية". فالشيء " ليس، لأول وهلةٍ دلالةٌ من أجل الفهم ، بل هو بنية قابلة للفحص عن طريق الجسد. وإذا ما أردنا وصف الواقع كما يظهر لنا في التجربة الإدراكية فنسنجده مشحونا بالمحمولات (الدلالات) الانطربولوجية (١١).

غير أنه يبقى ، ولو عند الراشد المثقف وحده ، أن الوعي التأملي (الانعكاسي) حاضر دائماً قصد المراجعة وبهذه الصفة يُهيمن على (الوعي الساذج) ويجعل معطياته نسبية . صحيح أن السماء الرمادية تعتبر لأول وهلةٍ حزينةً ، كما هي رمادية ، في نفسها وبنفسها ، ولكن صحيح أيضاً أنه مع النظرة

الثانية يرجع اللون إلى الموضوع المشاهد ، ويرجع الحزن ، إلى الشخص المشاهد . وبهذا لا يعود العالم يظهر في مستوى ما في أية دلالة وجودية . لا مكان بعد في مجالنا الثقافي لما هو قيمي داخل ما-هو أنطولوجي: فالموجود بوجوده لا بقيمته .

إن الأوضاع الاستعجالية ، حيث تكون المكتسبات الأساسية مهددة، هي التي يجد فيها الشخص إشباع العالم القيمي . وفي الانفعال يتعرض الحقل الإدراكي، كما وضحت نظرية الجشطالت ، لتبسيط بنيوي ، ويصبح فضاءً خالصاً للقيم ، متكوناً من الأهداف المراد إصابتها ، والأخطار المطلوب تجنبُها. الانفعال هو كارثة الوعي التأملي ، إنه رجوع إلى تصور متجانس حيث تنهار الوقائع أمام القيم ، فلا تعود الأشياء أكثر من متكآت تستند إليها الوعود والتهديدات ، وينعطف الموضوع نحو الذات لمساءلتها وإغوائها وإثارة حساسيتها وتخويفها ، إنه قمة التدخل باستعجال .

يظهر الضحك ، حالئذ نفيا لهذه الوضعية ولهذا الاستعجال يبدو فجأة "حلاً" لدرامية الوضعية . إن الضاحك يعني بضحكه أنه غير مَعْني بالعالم ، إنه يفسخ مرة واحدة التزامه بمأساة لم يعد يأخذها مأخذ الجد . فالضحك معناه أن تستهزئ غير أن الاستهزاء هو عدم اكتراثٍ (أي استخفاف).

في هذا المستوى النفسي – الظاهراتي يتبدّى التناقض بين الهزلي والشعري. وذلك على الأقل، في التحليل الوظيفي للشعري الذي اقترحته (١٢)، والذي لا يعدو في مستوى هذه النقطة وحدها أن يكون تطويراً أو بالأحرى تنقية للنظرية " الانفعالية" العتيقة للغة الشعرية ، فالشعري يظهر في هذا التصور كقطب لتكثيف اللغة والعالم حيث تتقدم الكلمات والأشياء كحمّالات أو دعائم ذات طبائع انفعالية"

أو ، حسب المصطلح الذي تبنيته، كمحولات "عاطفية" . وأقصد بهذه الكلمة معاناةً تقدم نفسها لا كاستجابة شخصية للذات إزاء وضعيةٍ ما ، بل ، على العكس من ذلك، كصفة جوهرية للموضوع ، إن الشعريَّ يعني، حينئذ ، كما سيقول جويس ، تجلي وجه العالم المثير للمشاعر، حيث تنعدم المسافة التي تفصل أساساً الموضوع المتعرَّف عليه عن الشخص المتعرِّف . وذلك لترك مكان لنوع من التواطؤ بين الشخص الذي يحس والموضوع المحسوس به.

يظهر الهزلي من هذه الزاوية كنقيض ، من جهة المعاناة ، للشعري، لأنه نفي للانفعال ، مباعدة للموضوع وتجريد للعالم من العاطفة ، فالشعري والهزلي يحددان إذن قطبي محور التكثيف حيث يبلغ أقصى كثافته عند قطب الشعري وأدناها عند قطب الهزلي ، وبهذا الماضي كانت النظريات الثقافوية صائبة (فيما ذهبت إليه) من أن الهزل هو ضحك الذكاء ، ولكنه ذكاءٌ يرجع إلى ذاته نفسها ، لأنه نجح في الارتباط بالعاطفي لكي يعود إلى الفكري كما نجح في نزع سحر الجمال الذي يُبقي الوعي أسير عالم مظلم فاتنٍ ليعوضه بعالم لا مبالٍ وواضح حيث يمكن أن نقول عن الأشياء معارضين بسخرية كلام روستاند Rostand : إنها : "ليست بعدُ إلا ما هي عليه".

هذا التناقض يؤكده الشاعر صراحة بقوله :

وبعكس ذلك فالضحك كما يقول بيترارك petrarque هو انفجارٌ ينتزعنا من العالم ويرمي بنا في عزلتنا الباردة ، فالمزاح حاجز بين الإنسان والعالم ، المزاح هو عدوُ الحب والشعر (١٣).

* * *

نظريتان في تفسير الهزلي .

من هنا يطرح المشكل البنائي بعبارات واضحة . ماهي الخصائص التي يلزم أن يمتلكها الموضوع ليستطيع أن يثيرَ عند الشخص تجريداً مفاجئاً للعالم من العاطفة ، هذا التجريد المكون لما هو هزلي؟

لنفحص في هذا الإطار التيارين الرئيسين اللذين يتقاسمان الحقل النظري منذ القديم وإلى يومنا هذا.

١- نظرية التردي :

النظرية الأولى هي نظرية "التردي" وهي تنحدر من أرسطو: " يكمن الهزلي في عيب أو قبح ..." [١٤](١٤ب). إن نظرية التردي ، كما نجدها عند هوبس Hobbesأو بين Bain أو بودلير Beaudlaire أو لا لو lalo أو بانيول Pagnol ، لم تضف إلى هذا التصور السكوني غير سمة ديناميكية. لا يعني ضد – القيمة ، هو تحويل الخير إلى شر، والجمال إلى قبح والصدق إلى كذب ." إن فرصة الضحك كما يقول بين bain هي تردي شخص أو فائدةٍ ذات اعتبار". مثال ذلك : شخص في محكمة يحط من التبجيل[١٥] (اللازم لها) . يضاف إلى ذلك سمة نفسية تتجلى في الشعور بالنصر أو العظمة ، الشعور الذي يشهد لمعاناته ذلك التحول المفسر، وحده ، لمظهر الانشراح في الضحك الذي يرافقه . "الضحك ، كما يقول بانيول ، هو نشيد النصر".

الأمثلة التي تبدو صالحة لتوضيح هذه النظرية تربو على العد / كبوة أحد المارة مثلاً أو نشاز صوت المغني ، أو طرطة القشدة التي لا تنتهي. ومع ذلك فبرغم طول عمر هذه النظرية فإنها لا تصمد للاختبار بالمثال المضاد. إذ كثيراً ما عيب

على منظري الهزل اعتمادهم على أمثلة غير مناسبة . لنأخذ مثالاً نمطياً : المشهد الثاني من فيلم مهاجر حيث نجد الطابع الهزلي مضموناً بشخصية الممثل شبلان، من جهة ، وشهادة مختص يُرى أن هذا المشهد لا يفتأ يثير ضحك الجمهور ، من جهة ثانية [١٦]. على متن سفينة يُرى شارلو من جهة ظهره وقد لفّته عاصفةٌ، وهو منحن على المتراس يهتز بشكل تشنجي، يبدو وكأنه فريسة دوار بحري رهيب ، غير أنه عندما يلتفت نراه يضحك مطبقاً يده على خيط (سنارة) حيث تتدلّى سمكة جميلة . فأين التردي هنا ؟ إن الحركة المغايرة (للتردي) هي التي يمكن ملاحظتها في الواقع . فالتحول لا يسير من الإيجاب إلى السلب بل يسير ، على العكس من ذلك ، من السلب إلى الإيجاب ، من المؤلم إلى المرغوب فيه . فمن ذا الذي أحس يوماً بعظمة إزاء صياد سعيد ؟ وبوسعنا أن نورد أمثلة مضادة أخرى. وعلى كل فإن نظرية التردي تواجه صعوبات ، وهذا مؤشر يومئ إلى نواة من حقيقة يجب إبرازها.

٢- نظرية التناقض:

وعلى خلاف ذلك فيظهر أن نظرية التناقض تأخذ مثالنا النمطي (السابق) بعين الاعتبار . وذلك ، بالطبع ، شرط ألا نأخذ كلمة تناقض بمعناها المعجمي الخالص ، بل بالمعنى الواسع للتعارض والتباين ، ذلك المعنى الذي يقصده الإنجليز بكلمة : incongruity . إذ توجد في المثال مفارقة جذرية بين مظهري الشخصية الواحدة ، فهي شقية أولاً ثم سعيدة بعد ذلك ، إن نظرية التردي مؤسسة على تعارض لا تناظري بين القيمة وضد – القيمة . صحيح أن التعارض يعمل في كثير من الأمثلة – وليس في كل الأمثلة – على هذه الشاكلة ، ولكن يظهر في الواقع أن

الأمر لا يعدو أن يكون مجرد تعارض تناظري. يمكن بالطبع أن يوجد الهزلي ، كما دلّ على ذلك المثال النمطي ، في الاتجاه المغايرة أي من ضد – القيمة إلى القيمة. فالهزلي ينشأ ابتداء من اللحظة التي يطرح فيها، وسط الوحدة نفسها، وفي نفس الوقت ، قيمةٌ وضدّ – القيمة . " التناقض الوجداني كما يقول جورج ديماس. إن الصيغة صحيحة غير أنه من الأفضل ، في نظري استعمال كلمة " قيمة " بدل "وجدان" . فيكمن إذن اعتبار الهزلي تناقضاً قيمياً داخلياً . يجد هذا التعريف أحسن تجسيد له في شعارات ١٩٨٤م لأرويل (orwell) : " الحياة هي الحرب" ، " الحرية هي العبودية " يوجد هنا تناقض بين قيمة ونفيها أو بين وجدانين متعارضين ذوي عمل مركب يحيّدهما معاً فينتج تبعاً لذلك اللانشراح الذي ينتج الضحك بدوره . نلاحظ أن تعريفاً من هذا القبيل يمكن أن يأخذ بعين الاعتبار تلك الواقعة التي سبق أرسطو إلى إثارتها، القائلة بأن الهزلي كامن في "عيب أوقبح لا يسببان لا ألما ولا تخريباً . فمن الصحيح أن الكبوة ما كانت لتضحك لو مات الكابي ، والواقع أنه إذا ما كان أحد الوجدانين يتمتع بكثافة أكثر بكثير من كثافة معارضه فإن التحييد لا يتحقق.

* * *

يبقى أن نواجه هذا التعريف بمختلف أصناف الهزل التي يمكن تصنيفها ، مع هيجل ، في بابين : ١) تباين بين المحتوى والشكل ، أو بتعبير أحسن بين المظهر والواقع، ٢) تعارض بين الوسائل والغاية ، بين المقاصد والنتيجة . ويفرق داخل المجموعتين بين الهزل : أ) اللغوي وب)غير اللغوي.

١-أ) إلى هذا الصنف تنتمي الطرفة التي يقدم تعريف تشرشل للديمقراطية مثالاً جيداً لها : " الديموقراطية هي أقبحُ نُظم الحكم باستثناء النظم غير الديموقراطية " . الشيء الذي يمكن شرحه بما يلي: " الديمقراطية هي أقل أنظمة الحكم قبحاً " . غير أن هذا الشرح ليس هزلياً لأنه فقد التباين بين المظهر : أي أقبح نظم الحكم ، وحقيقة ذلك المظهر : أي الأحسن منها جميعاً . تناقض قيمي مثالي لأنه يعارض اللفظين المولدين للقيمة : الخير والشر ، في صيغتهما المفاضلة: الأمثل والأشنع.

إلى هذه الخانة ينتمي التجنيس المطابق المحفّز الذي نوضحه بالمثال التالي ، وهو عبارة عن رُباعي نظم بمناسبة زيادة نابليون الثالث في الضريبة زيادة كبيرة:

في المآثر الإمبراطورية
يتساوى العم والحفيد
كان العم يستولي على عواصم (capitales) [١٧ب]
فصار الحفيد يستولي على أموالنا (capitaux)

فالنص يلعب على التشابه بين كلمة capitale (أي عاصمة) وصيغة الجمع لمماثلتها صوتاً capital (أي مال ، أوثروة) . غير أن تماثل الدالين هنا معارض بتناقض المدلولين فالقيمة الإيجابية لعمل العم تعارض القيمة السالبة لعمل الحفيد . ويمكن أن نستخرج من هذا المثال ، منذ الآن ، تناقض الشعري / والهزلي . فالتجنيس المطابق المحفّز يقدم في الواقع تشخيصاً جيداً للصورة المدعوة تجنيساً المعرف بما يلي : " الصورة البلاغية القائمة على التقريب، داخل جملة ، بين كلمات متشابهة صوتاً مختلفة معنى [١٨]. وبهذا المعنى فإن التجنيس بمعناه الواسع

يضم مجموع مقومات النظم من وزن وقافية وتسجيع. إنه إذن ، تجانس صوتي معمم ينبغي مساءلة وظيفته الشعرية . وإذا ما امتنعنا عن أن نرى فيه مجرد لذة للأذن ، أي عن أن نجعل منه مجرد طلاء جمالي مستقل ، فيجب أن نعترف بعلاقته الوثيقة المتبادلة مع المعنى . إن الجواب المقترح يأتي على الشكل التالي: تشابه الدوالِ يحيل على تشابه المدلولات (أو يُشعر به) . كل واحدة تضمن الأخرى ، وذلك بالطبع على شرط إرجاع المعنى الشعري إلى طبيعته الحقيقية ، وهي غير تصورية (غير ذهنية) أي عاطفية [١٨ب].

والحالة هذه نجد أن التجنيس الذي من الصنف الهزلي يفعل عكس ذلك بالضبط . فتماثل الدلائل يفارق تعارض المدلولات وإذا ما دعونا تشابه المعنى الباني في الشعر " تشاكلا عاطفياً " فيمكن أن نفترض حينئذ أن التجنيس يحمل في الشعر تجانساً عاطفياً في حين يحتوي في الهزل تنافراً عاطفياً ، وهو بدروه بانٍ للمضحك كما هو عليه [١٩]. هذا التناقض قابل للتقديم على الشكل التالي :

الشعري : (دا ١ – دا ٢) – (مد ١ = مد ٢)

الهزلي : (دا ١= دا ٢) – (مد ١ ≠ مد ٢)

يمكن ان نرتب المحاكاة الساخرة بمعناها الواسع ضمن مواد هذا الصنف سواء عنت تناول "محتوى" شريف أو " رفيع " ، في صورة " سوقي " أو " وضيع " . كما في le vergile travesti لـ Scarron ، أوعنت عكس ذلك مثل : la parodie gid لـ Brua [٢٠] فهناك وحدتان عاطفيتان متعارضتان داخل وحدة نصية .

1- ب . إن مثالنا النموذجي يوضح هذا الصنف الثاني توضحياً جيداً. فشارلو ، وهو يئن ، هو المظهر . وشارلو ، ضاحكا ، هو الحقيقة . وتمثل شخصية شارلو ، فضلاً عن ذلك ، المثال الحي : مفارقة بين مظهر الشرف الذي تبديه الشخصية من خلال القبعة المنتفخة في استدارة ، والجاكيت والعكاز ، وبين الحقيقة المأساوية للمتشرد. قيمتان اجتماعيتان متعارضتان حيث لا ينتج الهزل عن الفعل أو الوضعية (المقامية) بل عن شخص الممثل نفسه، أي عن تناقض عاطفي مجسد .

وبشكل أعم ، نجد أن الأمثلة النموذجية للهزلي ، وهي المتبجح أو المتحذلق أو المنافق تشخص هذا التناقض بين الشجاعة أو المعرفة أو الفضيلة الظاهرية ، وبين الجبن أو الجهل أو الرذيلة الواقعية . فهذا الأمر يرجع دائماً إلى التناقض القيمي الداخلي الذي تحمله الوحدة المرجعية نفسها.

2 -أ . يمكن أن نضع ضمن هذه الفئة مجموع الاستدلالات الفاسدة ذات الأثر الهزلي التي يعطي عنها فرويد مثالاً جيداً في هذا الجواب الذي يقدمه ألِ ب الذي عاتبه على ضياع قدر مثقوب (حيث قال) : " أولاً ، لم استعر أبداً أي قدر مثقوب من ب ، ثانياً القدرُ كان مثقوباً عندما استعرته من ب ، ثالثاً ، أرجعته سليماً " فالواقع أن ليس التناقض المنطقي للكلام هو وحده مايثير الهزل ، بل التناقض القيمي بين القصد إلى الاحتجاج بصرامةٍ بواسطة ثلاثة حجج متوافقة ، وبين النتيجة المحصلة المتجلية في الاتيان بضد الحجة المقصودة.

2 -ب. هذه هي الفئة الأكثر اتساعاً من غيرها ، فهي تضم في الواقع أغلب أخطاء التسديد إلى الهدف التي تكون عظمة الفيلم الهزلي الأمريكي من

Mark Sonnet إلى Laurel و Hardy مروراً بـ شبلان والإخوة مارك (Mark Borthers) . ومثالة النموذجي طرطة القشدة المشهورة التي نريد أن نعاقب بها مذنباً – القصد الإيجابي – فتخطئ هدفها وتعاقب بريئاً – النتيجة السلبية – . والأمثلة هنا كثيرة وتكادُ تكون متطابقة بنائياً . إذ يقسم العمل إلى لحظتين ، الأولى تعلن عن غرض إيجابي أو سلبي ، والثانية تعرض نتيجة عكسية . وهكذا نجد شالو يحاول في أضواء المدينة أن ينقذ المليونير من الغرق فيسقط هو الآخر في الماء . وبصفة عامة يدخل في هذا المجموع مجمل الأفعال المعكوسة محل نموذج السارق المسروق والمخادع المخدوع ، والمبلِّل المبلَّل . ويصدق هذا أيضاً على اللبس الذي يشكل المصدر الرئيسي لهزل المسرحية الهزلية الخفيفة حيث يقود قصد الشخصية إلى عكس النتيجة المستهدفة. فبنية الفعل المضحك هي هي . إنها دائما عملية تنقلب على نفسها . هكذا " قبض من كان يظنّ أنه يقبض ". إن الأمر لا يتعلق بفشل ، أي بغياب النتيجة ، بل يتعلق بـ ضد – النجاح ، أو بنتيجة عكسية.

ولذلك كانت الشخصيات النموذجية لهذه الفئة هي شخصيات المغفل أو الأعسر [أو الأخرق] أو الشارد ، وجميع أولئك الذين يقودهم الخطأ الطبعي [أي الراجعُ إلى طبعهم] بحتمية إلى عكس الفعل الذي يباشرونه عن طريق خرق معيار أخلاقي أو جمالي أو منطقي أو نفعي . وهذا ما يؤيد صيغة برجسون التالية: " إلصاق الآلي فوق الحي " . فإذا ما جُرِّدت هذه الصيغة من حيوية برجسون فإنها لن تعني أكثر من التعارض بين غائية القصد ، وضد – الغائية [الكامنة في] النتيجة . ومن هنا أيضاً يمكن أن نقارب بين الهزلي والصدفة . فالأمر يرجع دائماً إلى أزمة بين الغائية الواعية والسببية العمياء. والكبوة هي المثال النموذجي لذلك ،

حيث تحلُّ حركة غير إرادية خاضعة لقانون الحتمية الطبيعية الأعمى محلَّ إشارة إرادية ذات غاية . وبشيء من التجوز يمكن القول بأن الهزل هو : الطبيعة في الإنسان . فنحن لا ننسى أن كلمة Humour [أي فكاهة] مأخوذة من Humeur التي تحيل على حتمية الطبع ، ولذلك يخبئ التحليل النفسي ضحكة في أعماقه، فالسلوك الإنساني لا يعدو، في نظره ، أن يكون مجموعة من الأفعال المجهضة. وموقف المحلل إزاء المريض ، إذا ما تأملناه جيداً ، ينطوي دائماً على سخرية تجد صيغتها الرائعة في الصمت ، وبخلاف الهزلي فإن الشعري هو: الإنسان في الطبيعة homo additus natura .

يمكن أن نجازف الآن بتعريف عام للهزلي من زاويتي الوظيفة والبنية.

إن الإحساس بالهزلي المعبر عنه بالضحك هو الفرح أو الانشراح الذي يحدثه رجوع الشخص من الانفعال إلى اللاّمبالاة أو اللاّانشراح هذا الرجوع الذي ينتج بدروه عن تناقض قيمي داخلي ، أي عن الجمع داخل وحدة بعينها بين دلالتين عاطفيتين متعارضتين تحيد إحداهما الأخرى بالتبادل.

إن لهذا التعريف مزية التركيب بين نظريتين كبيرتين : نظرية التناقض ونظرية التردي ، وذلك شريطة إعطاء التناقض معنى قيمياً ، والتردي معنى كميا ، فالتردي الهزلي لا يعمل في الواقع بصفته النوعية ، إذ لا يسير من الإيجاب (+) إلى السلب (-) بل من الإيجاب أوالسلب إلى الحياد؛ من القيمة أو نقيضها إلى اللاقيمة . إن الأنموذج الذي ينطلق منه ليس ثنائياً ، بل هو ثلاثي . فالتردي لا يتم على هذه الصيغة:

١) + ⟵ −

بل يسير حسب الصيغة التالية :

٢) (+ و −) ⟵

إن الجمع بين الإيجاب (+) والسلب (−) هو الذي ينتج الحياد (٠) .

ومن هنا تظهر بوضوح العلاقة بين الهزلي والشعري على المستوى البنيوي . وذلك إذا ما قبلنا ، على الأقل ، نظرية الشعر المقدمة في (كتابنا) اللغة الرفيعة le Haut Langage . فالأمر إنما يعني في الحالتين البنية التعارضية .

إن الشعرنة هي تخريب لبنية التعارض بإلغاء السلب ، أي إلغاء الطرف المحيَّد ، الشيء الذي يفسر عاطفية الموضوع المكون للشعرية، الشعري هو الموضوع مصبوغاً بالعاطفة لكونه مطلقاً . والهزلي ضدُّ ذلك، إنه الموضوع خالياً من العاطفي لكونه غير مطلق ، إذ تتعايش فيه قيمتان متضادتان تحيّد إحداهما الأخرى بالتبادل .

يظهر التعارض في مجال اللغة جليا . فعمليتا إنتاج الهزلي والشعري تظهران متماثلتين في المرحلة الأولى ، ومتعارضتين في المرحلة الثانية. فالهزلي يضم ، كما هو الشأن بالنسبة للشعري ، نفس الصور البلاغية مثل الطباق أو المنافرة أو اللاتناسب أو الحشو ، غير أنه في حين يختزل الشعري الانزياح عن طريق التشاكل العاطفي فإن الهزلي ، بعكس ذلك ، يقوي التنافر العاطفي ، لن نأخذ هنا أكثر من مثال واحد هو البيت

المشهور:

١) الأرض زرقاء مثل برتقالة .

فهو ينتقل من الشعر إلى الهزل بتعويض المشبّه به .

٢) الأرض زرقاء مثل [حبة] طماطم .

فالصيغتان تقدمان نفس المفارقات الدلالية : فالأرض ليست زرقاء وأكثر منها في ذلك الطماطم والبرتقال . الستراتيجية الانزياحية هي هي ، غير أن الانحراف مختزل [أو مخفف] في رقم (١) لتماثل الوحدات العاطفية الناتجة عن الألفاظ الثلاثة : " الأرض" و " زرقاء" و " برتقالة ". وبعكس ذلك نجد أن كلمة طماطم ، في رقم (٢) ، تمثل وحدة عاطفية مناقضة تماماً لما يمثله الآخران .

لنكتف بالقول : إن البرتقالة تمثل بداهة سمة " النبل" أو " الرفعة " ، في حين أن الطماطم تمثل السمة المعاكسة . ومن هنا جاء الأثر الهزلي الذي تنتجه بالتعارض مع اللفظين الآخرين : " أرض و"زرقاء" المشتركين معها في تلك الصيغة ، فالاختلاف العاطفي قد حل إذن محل التشاكل العاطفي .

وهكذا إذن ففي حين لا نجد للشعري نقيضاً فإن للهزلي نقيضاً من نفسه . فيمكن ، إذن ، ترتيب ثلاثة معان باعتبارها المظاهر الثلاثة الرئيسية للعالم بالنسبة للشخص الذي ينظر إليه : [المعنى] الشعري أو العالم العاطفي ، و[المعنى] الهزلي أو العالم المحايد و[المعنى] النثري باعتباره العالم الذي يتعايش فيه العاطفي والمحايد في الوقت نفسه ، وفي انفصال، مع رجحان الحياد . الشيء الذي قد نجازف بتمثيله على الشكل التالي:

العالم	الكثافة [العاطفية]
الشعري (+ أو –)	أقصى
غياب التعارض	

النثري	(+) و (-)	متوسط
تعارض خارجي		
الهزلي	(+ و -)	أدنى أو منعدم
تعارض داخلي		

[الخلاصة]

لنلخص . يستند هذا التحليل كله على البنية التعارضية التي تؤسس بدورها ما دعوناه بنيوية . فقد ألغيت في الشعري وقويت في الهزلي . وإذا ما قبلنا هذه الفكرة المركزية فمن الممكن أن نستنتج منها خلاصة عامة بالنسبة لنظرية " الفئات الجمالية" . إن التصنيفات المقترحة هنا تعتبر بوجه عام أن الشعريّ والهزلي فئتان منفصلتان ومساويتان للفئات الأخرى ، نلاحظ هذا على الخصوص، في حالة الجدول الذي تقدمه إيتان سوريو Etienne Sauriau الذي يحتفظ بـ ٢٤ فئة يضع بينها الشعريّ والهزليّ ، الأول بين الظريف والرثائي والثاني بين الروحي والهجائي .

أما ميشيل ديفرن Michel Dufenne فلئن اعترف لهذا الجدول بالدقة والانسجام فقد سحب الشعري ليرقيه إلى درجة فئة كبيرة . فهذه الفئات الجمالية في نظره هي كذلك " فئات وجدانية" أو طرقٌ لـ "التعبيرية" وفي ذلك يقول :

إن الشعر(في حقيقته) هو التعبيرية ، وهي نفسها مشتركة بين الموضوع الجمالي والطبيعة ، هذه النتيجة [...] تسمح لنا باعتبار الشعري فئة الفئات الجمالية كلها . فإذا كان لنا باعتبار الشعري فئة الفئات الجمالية كلها . فإذا كان الشعري حاضراً بوجه من الوجوه في السامي أو المضحك (لقبحه) أو الظريف

فذلك لأن هذه الفئات تعني تعابير محددة ولأنه تعبيرية كل التعابير فهو شرط انتشارها . [٢١] لا يسعني إلا الموافقة على مايذهب إليه هذا النص ، مع فارق كبير، مع ذلك . صحيح أن الشعري أصلٌ تتفرع عنه كل الفئات لأنه "تعبيرية" كل التعابير . فهو نفسه ليس فئة بل هو الأساس الذي تتولد عنه جميعاً . غير أنه بهذه الصفة يعارض الهزلي ، إذا صح أن الهزلي هو إثباته ونفيه في الوقت نفسه . لنوضح مرادنا بالمثال :

إن أحد أكبر نجاحات شبلان الهزلية متمثل في شخصية المليونير مدمن الكحول في أنوار المدينة Lumieres de la ville فمن هي إذن هذه الشخصية ؟ إنه مفارقة مجسدة ، فهو يبدو كريماً رحيماً في سكره ، وخشناً عنيفاً في صحوه . وبهذا يكون قد دخل منذ البداية في تناقض مع القيم الاجتماعية كما هي مقننة ، . فالسكر شرٌّ ، والحال أنه يكون خيراً في سكره، والصحو خير وهو شريرٌ في صحوه . يضاف إلى هذا التناقض تناقض داخلي يتجلى في أنه هو الكائن نفسه الذي يجمع بطولة السلب والإيجاب معاً .

إذا كان هذان المظهران ، إذن باعتبارهما عاطفيين يرجعان إلى الفئة الشعرية الواسعة ، فإن كونهما منتسبين إلى نفس الكائن ومركباً بينهما من طرف المتفرج ينتج أثراً من " التناسب" (Osgood) أي من التحييد المتبادل. فالمليونير إذن هو تناقض قيمي مجسّد ، إنه نوع من اللعب حاصله لا شيء ، ومن هذا اللاشيء يهزأ المشاهد.

هناك حجةٌ أساسيةٌ تضاف إلى ما تقدمه هذه الثنائية : ففي هاتين الفئتين العامتين يندرج ، فيما يبدو ، الموقفان الأساسيان المتناقضان للوجود الحضوري

(Dasein) إزاء عالمه : الالتزام أو اللاَّالتزام ، المشاركة أو المباعدة ، الابتهاج أو اللاّابتهاج ، إن سانشو بانسا يضحك من الدون كيشوت لأن الضحك هو عنوان الـ "desengagno" (أي اللاّالتزام) الإسباني ، وعنوان انكشاف الوهم تجاه عالمٍ كان الإنسان يريده شعريا فيظهر أنه ليس كذلك . أما الهزلي فهو العدم ، وهو لذلك تحرير . وهذا مصدر الفرحة التي يولدها . إنها فرحة الحرية المنتزعة من عالم قائم على الإكراه وضغط القيم. فالشاعر هو الإنسان الذي يتعامل مع العالم بقلبه [يأخذه مأخذ الجد] ، والمتهكم هو الذي لا يأخذ العالم مأخذ الجد . فلا يبقى له، إذن، غير مفرٍّ واحد ، هو قبول نثر العالم (أو تفاهته) ، أي أن يلائم حياته معه. ولكنه يحتفظ حالئذ بحقه في الضحك (٢٢).

غير أن الضحك لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة ، وحالما ينطفئ يجد نفسه من جديد أمام كون عبثي ولهذا فإن الحزن ، كما نلاحظ أحيانا كثيرة ، يتخفى في أعماق الهزلي . " أسرع إلى الضحك منه ، كما يقول فيغارو Figaro، خوفاً من أن أضطر إلى البكاء عليه ". وفي الرواية الغريبة لـ أمبيرتو إيكو المعنونة : باسم الوردة (Au nom de la rose) نجد رهبان دير مشهور بمكتبته يخفون بعناية الكتاب الثاني من فن الشعر لأرسطو المفترض أنه يعالج الهزلي (٢٣).

بعض حواشي التقديم ومراجعه :

1- V. Jankelevitoh
L'Ironie . Flammarion Paris 1964
2- Catherine Kerlrat orechioni
41. 1980، n ،a " L' Ironie comme trope" in Poetique
b. " L'Ironie" in Travaux du centre de recherche
linguistique et semiologiques de lyon . P.U.F.

٣- الموسوعة المختصرة في علم النفس والطلب العقلي . وليم الخولي الطبعة الأولى ١٩٧٦، دار المعارف مصر . مادة indifference و apathy و euphory .

* وقد راجعنا هذه المواد أيضاً في :

- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي . عبد المنعم الحنفي ، مكتبة مدبولي مصر ١٩٧٨ .

- موسوعة علم النفس . إعداد أسعد رزوق . ومراجعة عبدالسلام عبدالدايم المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧ .

٤- ملاحظة : جميع الأقواس والمعقوفات من وضع المترجم واقتضتها ضرورة التدقيق أو توازن العبارة .

حواشي المتن والترجمة

(ميزت حواشي الترجمة بحرف : ب)

* نشر هذا المقال بمجلة Poetique رقم ٦١ سنة ١٩٨٥م ، العناوين الداخلية المحصورة بين معقوفين من وضع المترجم.

١- يقبل أغلبُ المختصين هذه الثنائية : ضحك الفرح ، وضحك الهزلي . غير أنه يجب التساؤل كيف أن سببين مختلفين ينتجان أثراً واحداً .

2- Principles of psychologie. 1817

3- Emais sur le progres. 1860. trad fr 1898 vol. ii P 97

4- Lo vie affective. Al an 1948 . P . 290 - 321

5- Le motd'esprit et ses Rapports avec l'inconscient. Paris. Gallimard 1930 . P . 241

٦- ليس من الأكيد إمكان وجود اللاّإنشراح المطلق عند الإنسان ، فالمقصود إذن هو حالة أقرب إلى درجة الصفر من الوجدان (Zero affectif)

٧- Phenomenologie de l'erpeience esthetique. Paris P.U.F 1935 t ii . P. 471

٧ ب) " جزء صغير من الدماغ ... يؤثر عن طريقه على القلب والدورة الدموية وضغط الدم ، وعلى الجهاز الهضمي والتناسلي وسائر الأحشاء، وفيه مراكز تتعلق بالانفعال ومراكز للحالة الشعورية المختصة باليقظة والمنام" (الموسوعة المختصرة . انظر مراجع التقديم).

٨- Dr. Schweidr. " Reflexions sur le problemedu rire en psychopathologie" in Rire. phenomene humain (ouvrage collectif) Paris Flammation. 1959 . P . 127

٩- Le Rire . Alcan . 1899 . P . 36

٩ب - " عملية تقوم بها بعض أجهزة الجسم وتستهلك وقوداً وغذاء) وتنتج طاقة تمنع نشاطاً آخر ... ويتناول الكف أي نشاطٍ حركي (عضلي) أو إفرازي (غدي) أو فكري أو أنفعالي ، ويُسمى الكفُّ الشعوري لدافع أو سلوك ما قمعا suppression وغير الشعوري كبتا repression (الموسوعة المختصرة مذكور في مراجع التقديم)

" فالخوف (مثلا) يكفُّ الشهية والرغبة الجنسية ..."

(موسوعة علم النفس والتحليل النفسي ، مذكور في مراجع التقديم).

10- Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient op cit p.396

١٠ ب - قد نبسط فنترجم هذه الجملة بـ : " إحلال اللامبالاة محل المعاناة " (المترجم)

١١- M. Merlon ponty . phenomenologie de la perception

١٢- Le Haut langage, theorie de le poeticite. Paris Flammarion 1979

١٣- Milan Kandera le livre du rire et de l'oubli Paris Gallimard P. 74

١٤- Poetique. chapitre III

١٤ب) إنما عرف أرسطو الكوميديا في الفصل ٥ ، فهناك قال : " يرجع الهزلي ، في الواقع ، إلى عيب أو قبح لا يستتبعان ألما ولا خسارة."

Aristote. poetique par M. Magnien livre de poche, traduction francaise, classique .

١٥- Les emotions et la volonte 1885. chap XIV. P . 113

١٦- D. Voctoroff. Le rire et le risible . Alcan 1959. P . 48.

١٧- الضحك هو :

((a (1) Sudden (2) happiness increment as a consequense of a (3) perceived incongruity. " La Fave et al. Humour and Langhter. 1976. P.129

١٧ ب) النص الفرنسي هو :

Dans les fastes imperiales
L'oncle et le neveu sont egaux
L'oncle prenait des capitales
Le neveu prend nos capitaux

(ص : ٥٥)

١٨- H. Morier .Dictionnaire de poetique et de rhetoriue P.U.F. 1961

١٨ ب) ينبغي هنا الانتباه إلى تفريق المؤلف بين المعنى العاطفي والمعنى التصوري المفهومي وإلاّ تعذر التفريق بين التجنيس الهزلي وغير الهزلي (الشعري)؛ لأن التجنيس يقوم على الاختلاف الدلالي، وهذا ما دافع المؤلف نفسه في كتابه : بنية اللغة الشعرية في فصل النظم . وقد بسطنا هذه الإشكالية في كتابنا : تحليل الخطاب الشعري ، البنية الصوتية . الفصل الثالث تحت عنوان التفاعل الصوتي الدلالي . فهذا المستوى الدلالي المفهومي متحقق إذن في التجنيس الشعري والهزلي معاً ، ثم يتميز الهزلي باختلاف في المعنى العاطفي وسيورد المؤلف مثالاً يساعد على فهم مقصوده هنا (الأرض زرقاء مثل برتقالة) ، فترقبه.

١٩- كان علينا أن ندعوه antipathie (ضد العاطفة) لو لم تكن هذه الكلمة مستعملة في علم النفس .

٢٠- لتعريف أكثر دقة أنظر G. Genette. Palempesestes. Seuil Paris. 1982

٢١ - Le poetique ،.paris. Seuil 1963

٢٢- يبقى هناك اعتراض: إذ إن صيغة وحدةً من الفكاهة هي المعتبرة شعرية . فالاعتراض ، مثلا ، قوي عند جيرودو ولكنني لا أعتقد أن حلّه متعذر شرط تدقيق النظرية بطبيعة الحال .

الحداثة الفنية في شعر بديعة كشغري

عبداللطيف الأرناؤوط

وأنا أتابع قراءة ديوان "الرمل إذا أزهر" للشاعرة "بديعة داود كشغري"* راودتني خواطر عدة تتعلق بقصيدة النثر التي اعتمدتها في عملها الفني، ويبدو أن الطريقة الحرة في النظم بدأت منذ أواخر الأربعينات في شعرنا العربي الحديث، وجاءت تعبيراً عن الغليان الفكري العاطفي، واستجابة للتغيرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي .

وقصيدة النثر تقترب في سهولتها من لغة الحياة، لكنها لاتعكس مذهباً أدبياً له جذوره الفكرية في نظر بعض النقاد ، إذ لا يكفي أن نرفض الأشكال الأدبية المتعارفة ومن ضمنها اللغة في بنيتها المألوفة طلباً للتعبير الحر عن مكنونات النفس، ما لم يكن من وراء اللغة تجديد في المضامين والأفكار والمشاعر . آنذاك تغدو قصيدة النثر مظهراً حقيقياً من مظاهر الحداثة، فتغدو تعبيراً عن الأحاسيس المتفردة، تحاول اقتناصها بلغة خاصة غير مبالية بالمنطق اللغوي المصطلح عليه، ويتجه الشاعر الحداثي إلى قصيدة النثر حين يشعر أنه يفتقد ثقته بالعالم الخارجي، ويرى فيه شبحاً وهمياً لاينسجم معه، إنه غريب عنه بمقدار ما هو جزء منه.

والشاعرة "بديعة كشغري" في قصائدها تنطلق كشاعرة من شاعرات الحداثة، فهي تكتب شعرها الحر من منظور رؤية جديدة للعالم، حتى ليمكن القول إنها تحاول في شعرها أن تستشف الإمكانات التوصيلية والتعبيرية للغتنا العربية، وتستفيد منها في تحديث النص الشعري، وإن في شعرها من انزياحات عن المعيار اللغوي، لم يكن هدفاً بحد ذاته بل كان إدراكاً منها لإمكانات اللغة المتنوعة، وهي تؤدي وظيفتها الفنية المرتبطة بوظيفتها التوصيلية.

و "بديعة كشغري" شاعرة سعودية أنهت دراستها الجامعية في جامعة الملك عبدالعزيز بجدة – قسم اللغة الإنكليزية وآدابها، وقد عزز اطلاعها على الأدب الغربي الحديث تطلعها إلى الحداثة الشعرية، التي هي جزء من تطلعها إلى فضاءات تحرير المرأة مما يكبلها من قيود اجتماعية، وبهذا تغدو الحداثة الفنية في شعرها نابعة من رؤيتها التحديثية لمجتمعها الشرقي، هكذا جاء رفضها للشعر التقليدي وما فيه من وزن وقافية كتعبير عن رغبتها الدفينة في إعادة صياغة الذات والمجتمع بكل مافيه من تقاليد وعادات موروثة، ومن هنا يكتسب الشعر مصداقيته، بينما سقط كثير من الشعراء الذين اتخذوا قصيدة النثر مطية لهم دون أن يمتلكوا دافعاً للتحديث أو نظرية اجتماعية ينطلقون فيها، فإن "بديعة كشغري" لم تفتعل الحداثة الشعرية افتعالاً، بل كانت في فنها مذهباً أيديولوجياً ينطلق من أعماقها مستنداً إلى أرضية الواقع والمجتمع ، في قصيدتها "ذاكرة الحلم" يرتفع صوت "الذات الاجتماعية" حيث تخاطب الشاعرة وطنها بلسان المرأة الشرقية، فتستنكر أن تنعت بضمير المستتر وهي الحاضرة، والمتحدثة بإيقاع الشرق وميقات النبض:

لم ينعتني ضمير مستتر وأنا الحاضرة

أنا المتحدثة بإيقاع الشرق
وميقات النبض ..

ولعل ذروة حضور هذه الذات الاجتماعية يتمثل في رفض الشاعرة لمفهوم الزمن كما جاء في مطلع القصيدة والذي هو جزء من رفضها الأكبر للتلاشي أو الطمس :

واقفة – مازلت –
على مفترق العمر
ومرساتي تنزف أياماً
رافضةً – كنت –
لأرقام تسقطها الساعات على زمني

وفي قصيدتها "بين حواء وآدم" تعبر بقوة عن اعتراكها مع واقعها والذي هو واقع المرأة الشرقية المتخلف، فهي تلحظه حتى في كيان اللغة التي فرقت بين المذكر والمؤنث في الفرد والجمع ، فجعلت للمؤنث علامات يعرف بها، منها تاء التأنيث ونون النسوة . مثلما تحتج ألا يكون للمرأة كيانها المستقل :

ما كان يلغيني
حذفوا "ألف التأنيث" أم في "تائها" ربطوني
ينبثق حضوري من صوتي
لا من "ألف.. تاء" – نسوية – أو "نون"
لأنشدك صباحاً عذرياً جئت
لن يثنيني

سكن دوني
يصك بأقبية الحريم "
والشاعرة "بديعة" تتوجه في القصيدة نفسها إلى الرجل الذي استعبدها تحاوره تارة وتناجيه تارة أخرى طالبة منه أن يعاملها معاملة الند لتمرع الحياة خصباً وجمالاً ، ويتكون من ذلك الثنائي الرجل والمرأة اللذين خلقهما الله لاستمرار سر الحياة الأبدي :

اليوم جئتك كي أناجي فيك نفسي
وأحرر الغد المقبل من جعل أمسي
لأنك أنت "الأنت" يومي وغدي
وعيناك حقلي وشمسي
بأنس بوحك توجت مملكتي
لتعود كما كنت
على أرض يقيني
على دفتر العمر هتفت كن
فهل تعرف معنى أن تقول كوني !!!

فليس غريباً أن تقرر الشاعرة خوض معركتها الخاصة، لأنها تحررت من الوهم والخوف اللذين كبلا المرأة في مسيرتها الدامية، وأثقلا قلبها الرقيق، فبدا عمرها "صحراء مقفرة ليس فيها سوى أجساد رمال حيرى كمقابر صدئت

بالأحزان ، غير أنها لم تيأس، فهي تبحر من قاع الصمت في رحلة التجدد، يناديها من أعماقها صوت تستجمعه من وجع الآهات وتشظياتها :

أطلقت شراعي
ليغالب عصف الزمن المجبول
بأسئلة الأنواء المجهولة
لغة استمطار الآتي
تكتبني
إيقاع المجهول يهادنني
لن أخشى شبحاً أو غولاً
يورق خطوي
أتقدم
لن يخذلني
شوك يدميني
لن أحجم عن معركة
فيها الهول ، وفيها الموت
ما دامت معركة
تحييني ..!!

تكشف ثورة شاعرتنا ومواقفها عن شجاعة أدبية، تتجلى في بعض قصائدها، ولم نكن نلحظ مثل تلك الجرأة عند الأديبات من بنات جنسها نظراً للحصار

الاجتماعي المفروض على المرأة الشرقية، وهو حصار يتنافى وما فرضته التقاليد من حقوق المرأة، مثلما يتنافى والمبادىء الإنسانية.

وهكذا نرى الشاعرة بديعة كشغري تفصح عن مشاعرها نحو الرجل فتقف منه موقف الند، ولا نجد في ذلك غرابة، فقد خلق الله المشاعر وأسكنها قلب الرجل والمرأة على حد سواء، ولكن شريعة الغاب أجازت للرجل أن يعبر عن نفسه، وحرمت المرأة حق الإفصاح عن رغباتها الخفية:

عيناك يا أملاً
رعيت
وشاح رجاء وفي
بحدقاتها
تضيء خيالات أكواني
يحاورني ضجيج الصمت
في مرآتها
كالأفق المضمخ
بانثيال ألحاني

***

" عيناك فاتحة لوقتي :
هما
للقلب والروح عين
وللعين حلم "

فيا رجاء
أضاء بوهج الهوى
تخوم سواحلي
هلا احتوت عيناك
شفاف مدائني وجزائري .. ؟؟

***

علينا ألا يذهب بنا الظن إلى أن الشاعرة بديعة مولعة بالتحديث الذي حملته الينا الحضارة الغريبة ، أوانها تنادي لحضارة غريبة مادية، فهي على نقيض ذلك، متمسكة بروح أعرافها الشرقية حريصة عليها ، تتحسر على "طائف الأمس" مدينة الدفء الإنساني التي أحالتها الحضارة الحديثة إلى وجه آخر ضاعت فيه الروح والإلفة :

أفتش عنك
يا طائف الذاكرة
أين ملامح بيتنا ..؟
كانصهار القلوب
ومنازل الجيران
تأتلق بعهد الوعود ؟
لا أرى شيئاً
سوى أشلاء مساء
خطوات حائرة

حتى الأماني البيض
تنقصها الذاكرة !

***

أبحث فيك يا طائف عن عمري
لا عمراً حديثاً
أو نهضة التحديث
أريدك أماً وجدّة
تقص علينا ذكريات
ويندَاح منها عطر المودة

***

وفي قصيدة "تأبين أحلام بنفسجية" تصف الشاعرة بلون من رهافة الحس شعور الفتاة الشرقية حين تواجه شخصية "الخطابة" التي تأتي إلى بيت العروس:

ولها أربع أعين،
عينان لابنها المسكين
وقد فقأتهما
شقوق الرغبات العمياء
وعينان لها
تتلبسهما الخرافة

وتتزين الفتاة كي لاترسب في امتحان الاختيار أو محنته، لكنها تضطرب فتسقط صينية الشاي من يديها، ويندلق معها في مجلس تفوح منه – روائح التأبين، تأبين أحلام العذارى البنفسجية التي توأد بصفقة بيع وشراء.

وقصيدة "ملحمة الوطن على كف الحجر" أشبه بسيمفونية رائعة تربط ماضي الأمة بحاضرها، وتوحد بين حجر الطفل الفلسطيني وسلاح المحارب في حطين التي منها كانت ولادته، وبأمر من عشق وطنه يتحول إلى حجر أعسر يكتب تاريخ الوطن الحديث :

طفل أم حجر
ذلك المنتفض على أجنحة الثوار
بشر أم صخر
ذاك المتساقط أبداً ذلك المغوار ؟

ولعل أطرف قصيدةٍ للشاعرة بعنوان "ويل لكم". ذلك أن الاضطهاد الواقع على المرأة في المجتمع الشرقي، هو واقع على الطفل أيضاً من خلال تربية زجرية شعارها "أن العصا لمن عصى" و "لك اللحم ولي العظم" إلى آخر هذه الحكم التي سحقت شخصية الأبناء، وعلمتهم الانصياع للقوة، دون قناعة داخلية، وهكذا نرى رؤى الشاعرة هنا تمتد إلى جذور الماضي فتعيد قراءته بحس اجتماعي يصل إلى حد الاعتراف بالعجز أمام معطيات الواقع الاضطهادي..

على وجه الدنيا صحونا
لنعلم أن اللغة هي "السوط"

هي القرع
أو الضرب
كلها سواسية
مترادفات هي
وهي أهم ما يملك في البيت أبي
وفي المدرسة الأستاذ

***

أما البحث عن الروح ، فإن الشاعرة بديعة كشغري تلح بلهفة على تمكين انساننا من القيمة الروحية، من انسانيته الضائعة، وهو في تركيبه واعماقه روحاني، انساني، حتى الطبيعة بظواهرها الكونية من حوله تأتلف مع قلبه الدافق، فتلتقي الأرض والسماء، ولا يحتاج الإنسان إلا أن يخرج من تمثال وقته ليبصر الله والغيب، إنه يحتاج إلى من يذكره في غمرة اندفاعه بإيقاع الحياة المادي بقيم الروح الخالدة :

حورية أنا
تأتيك من زفرات السحاب
من خلق السماوات ..
تأمرك أن تخرج
من تمثال وقتك
كي تبصر الله والغيب
تكتب فوق المآذن عهداً

لعناق الروح
وابتهالاً لآدم الجنة
الأرض والملكوت

***

ونجد الشاعرة تنعي على حضارة العصر ماديتها، فترى في بشرها قطيعاً من الذئاب يفترسون على مائدة القيم كل ما هو إنساني، مثلما يفترس البشر خروف العيد، ويتحلقون حول شوائه تحت شعار الاحتفال بأنبل قيم الروح .

قصيدة النثر عند الشاعرة بديعة كشغري عمل تحديثي، لايقتصر على التجديد اللغوي فحسب، لكنه ينبع من رؤيتها الحداثية، ويمكن أن نلحظ لديها ثلاثة مظاهر للتجديد اللغوي .

فلغة الشاعرة بوصفها كلاماً حياً تتجاوز لغة الحياة، مثلما تتجاوز أساليب التعبير التقليدية في أدبنا ، في محاولة منها للتعبير عن ذاتها، على أننا لانأخذ برأي بعض اللسانيين حين يرون في اللغة الأدبية مجموعة مواصفات لها قوالبها، يمكن للدارس أن يحصيها ويحددها للوقوف على تميز الأديب، فاللغة تملك طاقات وإمكانات تعبيرية لاتنفد، وهي لا تتحول إلى قوالب جامدة إلا عند المقلدين، ومن هنا، فإن لغة الشاعرة التي صاغت بها قصائدها عصية على التقنين، من حيث مفرداتها وتراكيبها أو تواتر صورها، إذ ليس المهم دراسة الجانب الكمي من اللغة، ولكن الأهم دراسة اللغة وتحليلها بوصفها عنصر الفن في العمل الأدبي بأكمله.

وما من شك في أن لغة الشاعرة بديعة كشغري مرتبطة بأسلوبها المتميز وبلغة عصرها، وبمضامين شعرها.. لكنها لاتتميز بصورها المجازية فحسب، ذلك

أن التصوير المجازي أنواع، منه ذلك التصوير الـذي يتعمد الإبهـار ، ويقـوم علـى التضخيم أو التلاعب اللفظي، حتى أصبح جزءاً مـن لغـة الصالونـات الأدبيـة، فهـذه التعابير لاتمت إلى الشعر بصلة، وإن كـان مجازهـا لونـاً من التصويـر ، والمجـاز الشعري الحقيقي هو المجاز الخاص الذي يبتدعه الشاعر مـن ذاتـه، فيغـدو طـريقتـه الخاصة في التعبير التي يندمج فيها الشكل بالمضمون ، والشـاعرة كشـغري لديـها ماتقوله، وأفكارها تشكل وتحدد شكل تعبيرها الذي يلفع القصيدة بغموض قد يصعب أحيانا فهمه.. ففي قصيدة التحام يتجلى عطش الشاعرة إلى الروح تقول:

تعال إلى اللحظة
التي يتسلل فيها الشفق
إلى لغتي
لكي أزرعك
فلكاً ياقوتياً
يجري في وهج بذوري
وأمواج أوردتي
وكنقاء الغيم الممطر
بأهازيج الروح
دعنا نتدثر في غلالة
الماورائيات
لنعود ، فنبكي مع البلابل
ونلتحم بصلوات الأطفال.

إننا أمام لغة متميزة ، لاتتغير فيها بُنى اللغة أو مفرداتها، وإنما تتغير صور التعبير المجازية حيث تغدو العلاقة بين طرفي الصورة إبداعاً مبتكراً مثل: تسلل الشفق، الفلك الياقوتي، وهج البذور، أمواج الأوردة ، غلالة الماورائيات، البكاء مع البلابل ، الالتحام بصلوات الأطفال، غير أن المجاز يدرك بسهولة لأنه يرتد إلى فضاء فسيح هو فكرة القصيدة ، فكثافة الصور وتراكمها تؤول أخيراً إلى مرجعية الفكرة ، وتتجلى الفكرة في الأبيات بدعوة الشاعرة الناس ليدخلوا في عالمها المعبر عنه بلغتها الخاصة، ولن ندرك هذه اللغة إلا إذا أدركنا ما وراءها، أي دعوتها إلى رحلة في عالم الروح حيث يغدو كل ما فينا وما حولنا سبيلاً للرقي بمشاعرنا، والولوج إلى أفق التطهير والسمو والنبل .

وقد يتفاوت القراء في تمثل ماوراء لغة الشاعرة مثلما تتفاوت قصائدها غموضاً سببه خصوصية اللغة ووسائل التعبير . على أن ذلك التحديث اللغوي الذي يتمثل بعدد من الانزياحات اللغوية مشروطاً بمستوى من الجمالية يجب أن تسحرنا ، عندئذ نعترف للشاعر بالقدرة الفنية، ولا نزعم أن تحديث الشاعرة جاء كله من مستوى جمالي متميز ، فإن ذلك الطموح لانجده حتى لدى اعلام الأدب القديم كالمتنبي وأبي تمام، فجيادهم لاتتعدى قصائد محدودة أجمع النقاد في مختلف العصور على روعتها، ولديهم مواطن من شعرهم لم يسعفهم فيها التعبير الفني إلى الرقي نحو آفاق جمالية رائعة .

وقد نلحظ قلقاً لدى الشاعرة في اختيار الرمز الذي يجب أن يكون مطابقاً لمعادله الموضوعي، فيؤدي ذلك إلى تموجات بعيدة المدى لفكرة القصيدة، ولعل ذلك يبدو واضحا في قصيدة زوابع حلم على ما في فكرتها من غنى وعمق، فهي

تستهل القصيدة بتصوير خاطرة لمعت في ذهنها وهي تقرأ الجريمة والعقاب للكاتب الروسي ديستويفسكي فتطل من ذاكرتها صورة خروف العيد الذي يسمن ليذبح، والناس يتلذذون بالجريمة، والخروف لم يجن عقاباً، وهي تشارك في بيتها القديم أهلها في إعداد وتنفيذ هذه الجريمة، لأن العرف والعادات قد أقرت ذلك، ولا ندري إن كانت فكرة القصيدة دعوة إلى التخلي عن أكل لحوم الحيوانات كما نادى المعري من قبل. أم هي حنين إلى الماضي بأحلامه وذكرياته .

والشاعرة بديعة تعيش أحيانا على أبواب حصار نفسي في زمن مضطرب يداها مكبلتان، وسلوكها يعارض التيار، لأن المجتمع طبعها على ألفة الأشياء السائدة وعدم رفضها، فهي ممزقة عبر أزمنة الحضارات، ولكنها لا تيأس و ستصوغ من نزف محبرتها وفتات أشلائها وردة بيضاء وشاطئاً يتسع لأغانيها من أجل أطفال العالم .

وهكذا تفسر لنا قصيدة أبواب الحصار نزعتها الرومانسية إلى رفض العالم، وإعادة بنائه، ومقاومة الظلم فيه ، ولا خيار لها في هذا العالم إلا أن تتمرد وتثور عليه ..

يغادرني الوعي إلى أبواب الحصار
ينحسر الضوء
عن جزر الحلم المعتق
تهرب من شطآنها الأفكار
تضيء طيوري قناديلها

ليتوارى في طلعتها المفجوعة

نور النهار

في وجع المواويل

ندفن أشواقنا

كندى الفجر المختنق

تصوغنا ضحكة باكية

تهزأ بنا لعبة الانتحار .

الأديبة بديعة كشغري شاعرة مبدعة، اختارت طريقة التعبير الشعري المتميز، فقصيدة النثر عندها تكشف عن الإيقاع الخارجي والنبرة النفسية في شعرها.. فهي تخفي أشياء عديدة في نهج القصيدة وطريقة العرض والتناول، في حين أن قصيدة النثر عندها تنشر حلل الزخارف البيانية والإيقاع الموسيقي.. كما تنبع عن إيمان برسالة الفن، وعن صوت شعري قوي يغني للرمل ويتطلع وهو في قمة تشظياته إلى ازهار الحروف وعناق البيادر .

---

* الرمل إذا أزهر .. مجموعة شعرية للشاعرة صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٥ – تقع في ١١٦ صفحة من القطع المتوسط.

الشاعر الغريب في المكان الغريب

لايبدو لي المكان محايداً، إنــه مشبع بروائح التـاريخ، تاريخـه الشـخصي، وأنـه يمكن أن يخترق الحواس ويطلع في الكتابة ذاتها. تكمن خلاصتـه فـي قدرتـه علـى ترويض الجموح وتطمينه وعلى إمساك العصي الذي يطلب كثيراً من التـأمل، مـن التحديق في المطلق ومن السكون . يتغلغل المكـان فـي المسـام الجسدي دون قـدرة على مقاومته طالما كان شرطاً للآدمي وبداهة ، كما أنه ينسل، بخفة، إلـى القصيـدة وينفلت فيها ثرياً وينفجر على هيئة مقولة شعرية، ويصير شاعرياً. فهو يختـط تلـك المسافة الأساسية التي يمكن للقول عبرها أن يكـون شـعرياً؟ يختصـر المسـافة بيننـا وبين النص . إنه نص ضروري للنص، لأنه يفتح الكوة إثر الكـوة من أجـل رؤيـة أخرى لعالم متجدد يقع مباشرة في تحولاته، المكـان هـو الأثـر المحسـوس للكينونـة الشعرية. إنه خط مادي في أثيرية الشعر، ينعرج وينكسر لكي يقع المعراج وتحـدث المعجزة: القصيدة. ثمة نصوص تحتفظ بخفقـات منعشـة بحيث يبـدو أن المكـان قـد أنعشها، حررهـا وأطلقهـا. لقد أنكتبت فـي المكـان بمعنـى مـن المعـاني. بحيـث إن الأماكن المنداة، السـعيدة، ذات النسمات الأليفـة تطلـق نصوصـاً تطلـع مـن نداوتهـا وتشابه أنسامها، في حين أن تلك المنكتبة في قيظ قائظ لا تمتلـك النفس نفسـه، إنهـا تعاني من ضربة شمس المكان، فرضية قارىء ينظـر فـي نهايـات القصـائد ويـرى

تواريخ كتابتها وأماكنها، دون أن يكون المكان بالنسبة اليه محض جغرافيا، مصفاة لا علاقة لها بمزايا وفضائل الحضارة التي لا تنتعش هي نفسها إلا بشروط مكان ملائم. ثمة وفرة من البراهين التي تؤكد أن لغة ابي تمام قد حدثت بمكان مزدهر بالمعاني كلها. لم يختلق هو ومجايلوه اختلاقاً اللغة الطرية. لقد اندفعت من أماكن عامة كذلك هي رخاء العصور العباسية التي كانت تصل بمائيتها إلى أقصى المديات، والمتغيرة بعض التغير قبل قليل عندما انتقلت الحاضرة إلى الشام وكانت لما تزل خليطا من العادة الشمسية ومن الفيء الوارف الجديد ، عند الأخطل على سبيل المثال .

تقع صيرورة المكان عبر حذف متواصل لما جرى التعود عليه. لكنه كذلك خلط متواصل للعناصر المتخيلة والمحلومة، يتم على أساسه ويتطلب، من أجل القبض عليه وعلى عناصره ، شعرية لاتعتمد على تعداد العناصر شكلياً وإنما استيعابها وتمثلها. يستجلب المكان كل تحول ممكن إذا لم يقع هو ويصير صلب هذا التحول، خاصة التحول في الحساسيَة الشعرية التي تستنفر حواراً متفجراً من كل صوب، هجومياً ومخلخلا . حوار ليس بممكن في تلك اللحظات التي استتب فيها المكان وانتهى الأمر . الشعراء المستتبون موجودون كذلك لكنهم حالمون من الطراز الأول، فطالما لا يودون الانتقال فيزيقياً فإنهم ينتقلون أثيرياً عبر منظومة حلمية دون حدود. ثمة أمثلة مروعة لكتاب وفنانين صامدين في المكان الثابت نفسه: بيكيت، نجيب محفوظ ، محمد عبدالوهاب، حتى لكأن الكتابة النثرية تجد في المكان الأوحد مكاناً، وتلتقي بنفسها فحسب عندما تؤيد المكان. ولكأن الشعر لا يهدأ له روع إلا في اختراق المعلوم، وفي خوض تلك المغامرة التي تود مس المستحيل

عيانياً ، والتفتيش عن موقعه ومكانه : إن رامبو يطرح المثال ما قبل النهائي لصيرورة المكان وتحولاته الميتافيزيقية المناهضة لطبائع المكان الملموس. ليس من العبث لذلك أن يصير هذا الرامبو علماً .

يفتش الشعر عن مكان مستحيل تقريباً لأن عودة الآخر : بودلير محمولا على محفة موته إنما هي استعارة بليغة للصيرورة الفاجعة للمكان الشعري المفتش عنه بحمى .

تحيل فكرة المكان الغريب للشاعر الغريب، فوراً ، إلى أدب الرحلات الدال في هذا المقام دلالة مؤثرة. ففي كل مرة لا تفعل الرحلة سوى تصعيد هاجس من طراز شعري ممتاز، حيث يجري تلمس الغرابات في أكثر تجلياتها بساطة، وصولا إلى تخيلات مهلوسة عن أماكن وشعوب تقع في المكان الحاد من العالم الذي لاشيء سوى العدم بعده مباشرة، وبحيث إن ثمة رؤيا قيامية تتفجر عبر هذا المكان المتخيل، الغادي مناسبة قيمة لأن يطرح الرحالة - الشاعر (وهو المقدسي هنا) مقاربات من كل نوع :

المفاوز و البحار والمدن المذكورة والطرق المستعملة وعناصر العقاقير والالات ومعادن الحمل والتجارات والمكاييل والأوزان والنقود والصروف وصفة الطعام والشراب والثمار والمياه والمفاخر والعيوب ومواضع الأخطار في المفازات والسعة والخصب والمشاهد والمراصد والخصائص والرسوم والممالك والحدود والمصارد والجروم والمخاليف والزموم والصنائع والعلوم والمناسك والمشاعر وحضور مجالس القصاص والمذكورين مع لزوم التجارة في كل بلد والمعاشرة مع كل احد والتفطن بمساحة الأقاليم حتى أتقنها ودورانه على التخوم حتى حررها

وتنقله مع الأجناد حتى عرفها وتفتيشه عن المذاهب حتى علمها وتفطنه في الألسن والألوان حتى رتبها وبحثه عن الأخرجة حتى أحصاها مع ذوق الهواء ووزن الماء وشدة العناء، ثم إنه سمي بستة وثلاثين اسماً وخوطب بها مثل مقدسي وفلسطيني ومصري ومغربي وخراساني وسلمي ومقرىء وفقيه وصوفي وولي وعابد وزاهد وسياح ووراق ومجلد وتاجر ومذكر وإمام ومؤذن وخطيب وغريب وعراقي وبغدادي وشامي وحنيفي ومتؤدب وكري ومتفقه ومتعلم وفرائضي واستاذ ودانشومند وشيخ ونشاسته وراكب ورسول، ولم يبق شيء مما يلحق المسافرين إلا وقد أخذ منه نصيباً غير الكدية فقد تفقه وتأدب واختلف إلى المدارس وتكلم في المجالس وأكل مع الصوفية الهرائس ومع الخانقائيين الثرائد ومع النواتي العصائد وطرد في الليالي من المساجد وساح في البراري وتاه في الصحاري وصدق في الورع زمانا وأكل الحرام عيانا وصحب عباد جبل لبنان وخالط حينا السلطان وملك العبيد وحمل على رأسه الزبيد وأشرف مرارا على الغرق وقطع على قوافله الطرق وخدم القضاة والكبراء وخاطب السلاطين والوزراء وصاحب في الطرق الفساق وباع البضائع في الأسواق وسجن في الحبوس وأخذ على أنه جاسوس وعاين حرب الروم في الشواني وضرب النواقيس في الليالي وجلد المصحف بالكراء واشترى الماء بالغلاء وركب الكنائس والخيول ومشى في السمائم والثلوج ونزل في عرصة الملوك بين الأجلة وسكن بين الجهال في محلة الحاكة وكم نال العز والرفعة ودبر في قتله غير مرة وحج وجاور وغزا ورابط وشرب بمكة من السقاية السويق واكل الخبز والجلبان بالسيق ومن ضيافة إبراهيم الخليل وجميز عسقلان السبيل وكسي خلع الملوك وأمروا له بالصلات وعري وافتقر مرات وكاتبه السادات ووبخه

الأشراف وعرضت عليه الأوقاف وخضع للأخلاف ورمي بالبدع واتهم بالطمع ودخل في الوصايا وكيلا وامتحن الطرارين ورأى دول العيارين واتبعه الأرذلون ودخل حمامات طبرية والقلاع الفارسية ورأى يوم الفواره وعيد برباره وبئر بضاعه وقصر يعقوب وضياعه ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ ، ولأن يتأمل، في نهاية المطاف، اللغة نفسها وتغيراتها في المكان، فان (المقدسي) لا يعدم أن ينتقل من الجغرافيا إلى اللسانيات وهو يعدد بعض المسميات حسب اختلاف الأقاليم ص ٣٠ - ٣١. إن الرغبات تستفحل وإن الكائن يتفتح عن أنوات متعددة، فضولية. ويصير، في اللغة النثرية، شاعراً ، يقول مزاجه وهواجسه الداخلية. هكذا يبدو لي الشاعر، وهو يحتوي ، من بين أمور أخرى، على أعمق هواجس ومغامرات الرحالة العرب المعروفين. إنهم ينفتحون ، مثل الشاعر، على العالم الغريب ، المتعدد، المصنوع من شموس وثلوج (هذه الأخيرة تصير لدى ابن فضلان وهو يتقدم صوب البلغار والروس سنة ٩٢١م) سحراً وخرافة، فهو لم يرها أبداً لكي يخلط بشأنها تخليطاً ما بعده من مزيد: (فإذا دخلت إلى البيت نظرت إلى لحيتي وهي قطعة واحدة من الثلج حتى كنت أدنيها من النار) ص١١٦، متوصلا إلى ضرب من التخيل الإسقاطي : (رأيت أفق السماء وقد أحمرت أحمراراً شديداً.. فإذا غيم أحمر مثل النار قريب مني، وإذا تلك الهمهمة والأصوات منه، وإذا فيه أمثال الناس والدواب، وإذا في أيدي الأشباح التي فيه، تشبه الناس رماح وسيوف أتبينها وأتخيلها، وإذا قطعة أخرى مثلها أرى فيها أيضاً رجالاً ودواب وسلاحاً، فأقبلت هذه القطعة تحمل على هذه كما تحمل الكتيبة على الكتيبة، ففزعنا من ذلك ...) ص ١٥٢ . ولن يفعل ابن

بطوطة إلا الشيء ذاته وهو ينظر إلى أقوام الجزر الأندونيسية خالطاً الواقع بالمتخيل ، مضفياً الطرافة على المشهد التي هي واحد من أعمال الشعري.

يتقدم الشاعر الغريب في المكان الغريب بـ(أنين فراشات) كما طاب لي أن أقول في نصي (بلاغة) الذي لم يكن يستنفر المنفى إلا بوصفه بلاغة من نوع آخر. هذا النوع الموصوف بالمكان والموسوم بوشم مكان لا يغدو ، فحسب، جرحاً، ولا مرثية لمكان الطفولة البدئي، الأول، ولا يقدم البتة البدائل. إنما كل ذلك في آن واحد، وأكثر من ذلك بعض الشيء: انفتاح على آخر مستحيل. يتعلم الشاعر الغريب في المكان الغريب أن يهجر ولو قليلا أناه المستفحلة مرضياً في الثقافة العربية. لقد تعلمت أنا على الأقل ذلك. أن يهاجر في لغة الآخر ، وتقاسيمه المعمارية والجسدية والنغمية، وأن يعترف بتأثيرته عليه. هجران واعتراف قلما يعترف الشاعر العربي المعاصر بهما لأنه يظن، واهماً، أنه (نسيج وحده) لوحده دون تأثيرات لا من الزمان ولا من المكان. تحتاج كلمة عباس بيضون (أنا ابن نفسي) العدد ٢ من (الملحَق) التي ينتقد بها هذا الأمر إلى ثناء وتوكيد .

لكن ما هي الطبيعة المادية لهذا المكان ؟

يقطع الرحالة العربي بعضاً من المسافات بسفينته ، وبالإمكان تخيل أنه كان يعتبرها جملا بحرياً. ربما لم ينطرح عليه سؤال المكان كما ينطرح علينا الآن. سوى أن بإمكاننا تخيل أن السندباد البحري، وهو طموح رحلة متخيلة كبيرة، كان يعتقد بأنه يقف على أرضية مائية مستمرة، دون طعم ولا لون ولا رائحة، دون انقطاعات. هذا وصف آخر يستحق الاهتمام عن أرض الشاعر الغريب. ذات الوصف الذي بدا لي عندما اندفعت الباخرة صيف ١٩٨٢م من بيروت إلى عدن.

كانت الأرض تتلاطم بأمواجها ، بأسماكها وأفقها الغامض ومسافريها المتنوعين. كان المكان نفسه يهاجر إلى وجه مجهولة أو أنها مازالت للحظة مجهولة، الأمر الذي يمنحها بهاءها كله ويمدنا بالشوق إليها. المكان يترجرج ومقلق ، والكائن نصف مستوحد وشبه سعيد.

علاقة الشاعر الغريب بالمكان هي كذلك علاقة تبادلية . علاقة طرفين ثقافيين.

إن ثقافتنا المقلوعة، عسفاً، والمهاجرة برضى أو بكراهية إلى الغرب تتمنى اليوم توصيفاً عميقاً لمبادلاتها معه، دون حصر ذلك بتوصيفات تطلع من مقولة علم نفس سريري: كراهية الأب والغيرة من مشروعه: الغرب المطروح بصفته جنينة للعقل الحر ، أي لفاعلية الحوار .

فهذا الغرب ينطرح اليوم كقطب وحدي، كقطب الأقطاب كما قد يقول متصوف كبير مثل ابن عربي، ويؤكد أن أية مرجعية غير ممكنة سوى مركزية ثقافته . سنعيد هذا البداهة المعروفة دون كلل، طالما ان نصنا مقصوف ومهاجم من قبله بضراوة كلما حاول النهوض. وطالما أن قراءاته تسطح النصوص وتموهها. أن أولياته لا تتشابه، بالضرورة، مع أولياتنا . قضية الترجمة يمكن أن تكون مثالا صالحاً لاستجلاب المكان عبر اللغة، وفيها نرى ان موضوع العمل المترجم يحتل عموماً المكانة الأساسية قبل طبيعته الأدبية. ثمة مسافة إذن في تعاطيه رغم قدرته التقنية ووسائطه الأبوية في معرفة الغث من السمين، الراهنة على الأقل لكي لانتحدث عن بدايات القرن. وحتى لو انهدمت هذه المسافة بفعل عامل من العوامل كأن يكتب مغربي أدبه في رصانة اللغة المضيفة، الفرنسية مثلاً ، فإنه لن يجري التشديد الا على العناصر الفلكلورية التي يتضمنها أدب هذا المغربي. تشديد وإلحاح

سيؤديان في نهاية المطاف، في حالات مهمة ، بالكاتب نفسه إلى قناعة عميقة بوحدانية تلك العناصر، روائح مدينة كالرباط وعلائقها ذات الخصوصية المتجلية بالغرائبي فحسب دون تجل من نوع أدبي، عميق. هكذا بالضبط سيقنع، عبر هذا الحوار الفريد، جمع من الرسامين المقيمين هنا منذ بعض الوقت بأهمية الحرف العربي لوحده كخصيصة وشرط مطلق للوحة العرب. تبادل من طرف واحد. حب يائس، يخيب آمال الكاتبين نصوصهم أو المترجمين إياها إلى اللغات السيدة، لأن النص يكتب ، في البدء ، بلغته الأم وبعدئذ فحسب يمكن أن يترجم. إننا نتفهم كيف يود المرء أن يتصل بالمكان الذي يعيش فيه منفياً ، والذي تساقطت هيبة غرابته بالنسبة اليه بفعل الزمن، إنها وضعية شخصية تراجيدية في الدراما الإغريقية تجد نفسها بين نارين أحلاهما مر .

ليس ثمة إلا حلول شخصية، بعضها أغنى من حلول الأمكنة الأصلية .

إنني رغم هاجس مغامرة المكان المستحيل الذي يتملكني ميال إلى التفكير بأن الثقافة لا تنتعش في أجواء المنفى، أي بالانقطاع عن المكان الأصلي. إنها (عمل جماعي) بالمعنى العميق لهذه العبارة وبمعنى حوار أفرادها مع أنفسهم وإرثهم المنقود في أول المقامات، وحوارها، في ثاني المقامات، مع الإنجاز الغربي الذي لا يمكن تجاهله اليوم بأي حال من الأحوال. إن معجزة اللغة الشعرية العربية تقع في أنها لا تترجم، اليوم بيسر لأن العلاقة مع الآخر مختلة اختلالا فاضحاً لصالحه، ولأن قراءة ثقافة من الثقافات لاتتم إلا عبر كلية حضورها في ضمير العالم وليس عبر جزء يعتقد بأصالته، كالشعر مثلا، وكالرسم كذلك الذي يخيل للبعض أن طبيعته البصرية تسمح له بالمروق إلى الفضاء الثقافي العالمي، غير منتبهين إلى

أن معجزته تتشابه تشابهاً صارخاً مع المعجزة الشعرية إياها، وكونه لغة من بين اللغات ولكن ذات طبيعة مرئية، تنتمي إلى الرحم والسياق الخاصين بها. انغلاقنا غير ممكن كما أن انفتاحنا أحادي.

سوى أن المكان المتبادل هو أفق محض فردي، فرص وشطارات وظنون، محض ظنون، بدخول مجيد إلى كرنفال العالم عبر ترجمة كتاب أو نشره بلغة الغرب، أو اللقاء برجل فاعل فيه، أو الحضور إلى منتدى شهير من منتدياته. وبعبارة فصيحة، صريحة: انشطار ذات تقنع نفسها بالبعيد، الذي لن تحققه أيما شطارة ومهارة ذاتية مهما تعددت مواهبها الحقيقية أو استعداداتها في الاستفادة من جهل الآخر بالحركة الفعلية للثقافة والشعر العربيين. نعرف شاعرين اثنين على الأقل في رقعتين من الغرب يتقدمان إلى ما يحسب مجداً فردياً عبر الطريق الموصوف هنا بعدة وقيمة شعريتين لم يثبتا بعد في الشعر العربي المعاصر. طريق محفوف بالأوهام والمخاطر . ليجرب كل حظه، لا بأس، سوى أن ذلك لا يفعل سوى توكيد المأزق الشامل لثقافة عربية عليها تقديم براهينها على أرضها الملتهبة في البدء .

فعل المكان هو فعل معرفة كذلك وليس انغلاقاً. معرفة شرطها الأول القليل من الصمت والكثير من التعلم. وهذا ما أسعى إليه .

إن أهمية التأثيرات، أو عدم أهميتها القادمة من هذا التبادل المفترض لايمكن الآن حسابها بدقة. ولكن لايمكن سوى رؤية آثارها في مجموعة من الآثار الإبداعية المكتوبة على أرضية مكان مائي اسمه الآخر: المنفى. لقد أنفتحت آفاق لم يكن لها أن تنفتح في أماكن أخرى، صار العقل أكثر بلاستيكية، عم هدوء جديد أمام

الكلمة المختلفة. الصوت يتعدد، والطرائق تتنوع، واللغات تتشابك كأن فوضى المكان تلتقي بفضيلة التعدد الممنوع هناك بحيث إن الشعر من بين الأنواع الأدبية الأخرى قادر بسبب رقي حساسيته، على إعلان التعايش بين الأجناس والفصول .

مقاربات في النقد

*عبد الملك مرتاض

بين التناص والتكاتب: الماهية والتطور

عبد الملك مرتاض

لعل الناس لم يلهجوا على عهدنا هذا بمصطلح سيمائي لهجهم بـ"التناص" فقد سار كالهواء في الفضاء ، وتسرب بين النقاد الجدد كتسرب الماء بين الموالج . وإذا كان الناس يختلفون ، بعض الاختلاف ، في اصطناعه أو تعريفه فإنما ذلك في الحقيقة ، ليس إلا ظاهراً ، وإلا محاولة لفلسة ما لايفلسف ، وتعقيد ما قد لا يفتقر إلى تعقيد ، وإدراجه في حقل السيمائية (التي اغتدى بعض الناس يطلق عليها هذه الأيام " الدلائلية " وإنا لا ندري من أين جيء بهذا ولا كيف استقام في الاستعمال، والأعراب بالباب ؟! والأعراب هنا هم الغربيون الذين يميزون تمييزاً بعيداً بين كل ما هو دال، وبين كل ما هو سيمائي (وإن شئت قلت على أصح النسبة " سيماءوي). وإنا لا ندري ، تارة أخرى ، لم وقع العدول عن السيمائية إلى هذا المسخ الذي يقال له "الدلائلية..).

ونحن نتناول التناص على كثرة ما كتب حواله الناس [١] لأننا وقد كنا نعالج هذا الموضوع في بعض كتاباتنا الأخيرة حول هذا [٢]، وقع لنا استحداث مفهوم جديد منبثق عن هذا التناص ، وهو ما نطلق عليه "التكاتب" .

وواضح أن التناص آت من صيغة " الفاعل" الدالة على اشتراك شيئين اثنين في أمر واحد كـ"التكاتب" (تبادل الكتابة) (وعلى أننا لا نريد إلى مطلق الكتابة وإنما الكتابة الأدبية) و " التلاعب " (تبادل اللعب ، وإن كان لفظ "التلاعب " يحيل أيضاً على دلالة ، أو دلالات أخراة...) ، والتشائم (تبادل الشتائم) ، على الرغم من أن " تفاعل " له معان أخراة لدى علماء الصرف مثل التناوم (تكلف النوم) ، والتكاسل (تكلف الكسل..)، والتطاول (التجرؤ على ما ليس من حق المتطاول) . لكن المعنى يظل هو الأشهر جراياناً على الألسنة والأقلام ، وهو الذي يعنينا هنا على كل حال.

ونذهب ونجيء ، ونصعد ونهبط ، ونتكلف ونتغالى ؛ فلا نجد معنى هذا المصطلح يكاد يخرج عن معنى مصطلح " السرقات الأدبية " [٣] الذي كان النقاد العرب لا كوه فأكثروا فيه الخوض حتى بالغوا ، وانتهوا، ضمنيا، إلى أن لا أحد من المبدعين قادر ، من الوجهة النظرية ، على أن يزعم للناس أن ما أتى به جديدٌ . فكأن السرقة الأدبية كالشر اللازب الذي يلازم المبدع فلا يجعله قادراً على الإبداع الحر ، بل لا مناص له من التعويل على غيره، وشن الغارة على سواه ، طوعاً أو كرهاً ، وسواء رغب إلى ذلك أم رغب عنه.

وجاء التناص فكرس هذه النظرية ولم يكد يحيد عنها فتيلا ؛ وكل ما في الأمر أنه وسع منها " وافتق" بالإباحة ما كان " محرماً" ، أو محاسباً عليه فيها ، على الأقل لدى قدماء النقاد العرب ؛ فجعل الناس شركاء في الأفكار ، وفي الكلام ، وفي النسج الأسلوبي ؛ فمن أخذ من الآخر أخذاً لطيفاً ، دون أن يكون أخذاً مباشراً ، فجاً فظاً ؛ فعل ولا حرج عليه !.

فالتناص إذن تبادل التأثر . تأثر مبدع بآخر .

وهو تشرب . تشرب مبدع بأفكار مبدع آخر ، أو آرائه ، أو أسلوبه.

وهو تأثير . تأثير هذا الكاتب في ذاك ، وذاك الشاعر في هذا .

وهو تضاد . يختلف واحد مع الآخر فيكتب ، ما يكتب ، على سبيل التضاد والرفض .

وهو تشابه . تشتبه كتابة بكتابة ، أو كلام بكلام ، فيقال : هذا يشبه هذا، وكأنه هو أو كأنه إياه أو كأنها هي ، أو كأنها إياها...

وهو ، إن شئت أيضا، معارضة، وهذا المعنى يشبه معنى التضاد، بيد أن المعارض لا يكتب على سبيل المناوأة ، ولكن على سبيل التحدي أو الإعجاب، أو التلمح، أو التلطف ، أو التبرك ...

وهو إن شئت تلاقي أفكار ، وانضمام أطراف، أو توارد خواطر. لا أحد يستطيع أن يثبت لنا، لدى اتفاق رأيين اثنين، أن الآخر لم يطلع، بشكل ما، على رأي الأول. وهذه مسألة كان الأدب المقارن أعنت نفسه فيها إعناتا شديداً دون أن يبلغ فيها شأوا، أو يحقق غاية، فسطا عليه حقل السيمائية فانتزعها من أصحاب الأدب المقارن كالمغتصب لها، ثم أذابها في مهرة إجراءاته ، فجعلها مجرد تناص ، مجرد وجه من وجوهه ولا ملامة على الآخر إن أخذ من الأول أخذا لطيفا غير معلن، أو أخذا معلنا بطريقة فنية لا يقصد منها السرقة، ولا يراد بها إلى السطو الأدبي المبيت .

لقد اغتدى ما كان محرما، مرفوضا مدانا، مهجنا، مستبشعا، مستسمجا في نظرية السرقات الأدبية العربية: محللا، مقبولا، مباحا، مستحسنا، مستملحا في نظرية التناص الغربية .

وهو إن شئت اقتباس . وهذا المصطلح بلاغي محض. ولكنه الآن مسطو عليه من قبل السيمائية التي ألحقته بالتناصات واستراحت، بل إنها ألحقت أيضا الادب المقارن نفسه بنظرية التناص، وبكل جرأة [٤].

ونحن إنما كنا ذكرنا التأثير والتأثر اللذين هما، أصلا ، من صميم اختصاص حقل الأدب المقارن، فقررناهما للتناصية الأدبية فبها على شيء من هذا الأساس.

والتناص في مفهومه المباشر قد ينصرف، كما أسلفنا القال، إلى جملة من التفاعلات كالاستشهادات ، والاستشهادات بالنص الذاتي (ويمكن أن نطلق على هذه المسألة الجزئية: " التناص الذاتي ")، والاقتباسات، والنقل المباشر، أو السرقة الأدبية، والتقليد، [٥]. وإذن، فالنص هو التناصية، وتعني التناصية ضرورة التفاعل بين جملة من النصوص، أي وجوب تعويل بعضها على بعضها الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر. فالتناصية كأنها قدر محتوم لسيرة الكتابة التي لا تستطيع أن تكون إبداعا خالصا، من حر إنشاء مبدعها، إذ لا مناص لهذا المبدع من أن يتعلم قبل أن يكتب، وسيظل فضل كل قراءاته وسماعياته على مايكتب قائما.

وإذن ، فإن النص أبعد مايكون انطواء على نفسه، وعلى حميم نتاجيته، من أجل ذلك نلفيه منفتحا على النصوص الأخراة انفتاحا محتوما. ان كل نص هو تشرب، وتقبل، وامتصاص، وتنسم، ومحاذاة، وملامسة، ومداعبة، ومحاورة، ومعارضة، ومقابسة من نصوص أخراة .

إن علاقات التناصية تستطيع، بحكم طبيعتها، أن تتخذ أشكالا مختلفة [٦]

وإذا كان الأدب، كما تذهب إلى ذلك جوليا كريستيفا [٧]، هو تناصية، حوار الكتابة، فإنه حيئنذ سيتواجد في اللغة الأدبية كل الحركية التاريخية، بيد أن الزمن يظل في هذه الحال زمن الأدبي نفسه [٨].

ولعل أكبر من كتب عن نظرية التناص أن تكون جوليا كريستيفا [٩]، ثم تناص معها نقاد فرنسيون وعالميون وعرب آخرون، كثر، فملأوا الأرض من الكلام حول هذا المفهوم الذي لاينبغي له أن يخرج عما كتبناه نحن بتركيز شديد، وبتعويل على معظم تلك الكتابات، ومحيلين على بعض المظان التي تناولته. فنحن قد اطلعنا على كتابات هؤلاء فتناصصنا معها. وقد رأينا أن العرب يهملون إهمالا عاقا نظرية السرقات الأدبية، لدى العرب، أو انهم يومئون إليها في شيء من الخجل والاستحياء[١٠]، وكأن الفكر العربي قاصر، وكأنه لم يبدع، وكأنه غير معطاء! وإن سيرة النقاد العرب، على عهدنا هذا، بين متعلق بالتراث تعلقاً أعمى بحيث لا يجاوزه ولا يحاول ذلك ولو حمل عليه حملا لاستعصم برأيه، ولما حاد عنه. وقد يزعم أن في التراث كل شيء يبحث عنه المرء، أو يلتمسه في حياته الفكرية بجوانبها المتعددة والمعقدة، وبين متعلق بالحداثة الغربية التي تتميّز بالتناقض والاضطراب، وبالتضارب، وبالغموض المقصود ، وبالتعمية التي تكون في بعض الأطوار متعمدة للإيغال في العبثية.. ويعظم التضارب في هذه الحداثة الغربية من حول المفاهيم خصوصا .

وجاء العرب فاعتقدوا أن هذه الحداثة الغربية سر الله في الأرض، وحكمته في الكون، وعنايته في البشر ، وهبته للعقول، فتهافتوا، في كثير منهم، تهافت

الفراش على المصباح، فاحترقوا ، أو كادوا ... فان ترجموا ، فإنما تراهم يرقعـون ويفرقعون، ويترجمون المصطلحات على أي نحو : وربما كانت غايتهم فـي بعض ذلك أن يختلف بعضهم عن بعض وينائي بعضهم بعضاً حتى يقـع بينهم تعاون ولا تساور . وكأن هذه العربية ملك لفريق منهم دون آخر . وأسـوأ من ذلك سوءا أن المترجم منهم قد يكون، في أصله، مجرد كتبوب، فتراه ينبري لمقالة فرنسية أوغير فرنسية، مكتظة بالمفاهيم الحداثية المضببة التـي لما يتفق من حولها الغربيون أنفسهم، غالبا، فيعمل فيها بقلمه، فيخرجها مرقعة متعتعة، ومزركشة مبرقعة.. فـإذا كأنك تقرأ الطلاسم، وإذا كأنك تقرأ شيئا من كوائل الصينية، بل إذا كأنك تقـرأ شيئا من فارسية القرون الأولى! ويزعمون لك، أثناء ذلك، وللناس أن مايكتبون هو من العربية القحة.. وانك إذا لم تفهم، فلأنـك قاصر عاجز، ولأنـك لاتعرف هذا العلم العظيم الـذي لايعرفـه إلا بـارط وأصحـاب بـارط أمثـال كريسـتيفا وقريمـاص وطودوروف، ومن يركضون في فلكهم، ولا تعرفه أنت. فأنت اذن قاصر. متخلف. منحط. وربما جاهل!

والحق أننا حين نقرأ في هذه الفرنسية لنحاول فهم هذه الحداثة الممزقة الإهـاب، فهمناهـا فـي لغتهـا، أو اقتربنـا مـن فهمهمـا، إذا اصطنعنـا لغـة التواضـع. ولكننا، لو جئنا نتولج في هذه الحداثة عن سبيل هذه الترجمات العربية التي تتكالب عليها، ومن أجلها، بعض المجلات العربية فتروج لها، وتطـالب بـالمزيد منهـا: لمـا اهتدينا إلى سبيل، ولما بلغنا غاية .

فيا أيها الذين لايتقنون الفرنسية لا يخدعنكم ما تقرأون من هذه المترجمات – إلا مـا نـدر منهـا – فهـي ليسـت سليمة التراكيب، ولا صحيحـة اللغــة، ولا دقيقـة

المصطلحات، ولا، حتى، أمينة النقل، في بعض الأطوار.. وانما هي مرقعات متعتعات، لاتكاد تمثل إلا قلم مترجمها الذي لو كان أفلح في التأليف، لما فزع إلى الترجمة!

إن الترجمة لها شروط ومبادىء متفق عليها : منها أنك تتقن اللغة المترجم إليها بقدر إتقانك اللغة المترجم منها، ومنها أنك تكون مختصا في الحقل المعرفي الذي تشتغل بالترجمة له، أو عنه، فلا ينبغي أن يترجم في مجال السيميائيات من ليس له باع طويل في هذا الوجه من العلم، ومن لم يعترف له الناس بذلك الفضل، ومن لم يبلغ بعد المبلغ الأدنى مما يراد له فيه.

وليست العربية من اليسر، وهي كجميع اللغات في حقيقة الأمر، بحيث يستطيع الادعاء أحدنا أنه امتلك ناصيتها، واغتدت له منقادة، بل ربما يزعم أنها له عاشقة، وأنها تجرر له أذيالها، ولو رامها أحد غيره، لزلزلت الأرض زلزالها – تناصا مع أبي العتاهية –: فإنما كل مجر في الخلا يسر! واذن، فإذا لم يستطع أحدنا أن يكون كلامه الخالص، مثل الكلام الذي يترجم به، فمن الأمثل له ان لايشتغل بالترجمة، فهي لا تصلح له، وهو لايصلح لها، ولو أنه أصر على مراسها، لزلزلت الأرض زلزالها! إن أبسط مقياس للترجمة السليمة أنك حين تقرؤها لا تشعر انك تقرأ كلاما مترجما .

ونعود إلى التناص ...

والذي هو أحد حقول الحداثة الغربية ، كما كانت السرقات، ربما، أحد حقول الحداثة العربية في العهود الزاهرة .

من أجل ذلك كنا زعمنا ، ونؤكد اليوم هذا المزعم، أن هذا الذي يلوك به الناس ألسنتهم – التناص – ليس إلا مظهرا من مظاهر السرقات الأدبية التي عرفت في الفكر النقدي العربي القديم، حذو النعل بالنعل. تغير الإطلاق فقط. ونحن نوافق عليه. ونعترف إلى ذلك أنه مصطلح عربي صحيح، وأنه من أجمل المصطلحات الحداثية إطلاقا. ولعله من أجل ذلك جرى على كل لسان، وسارت به الركبان، وتردد في مجالس الأدب، ومنتديات النقد .

وإن الذي أردنا من وراء هذا السلوك الفكري الذي قد يوصَف بالغضبة، أن نقرع للأمر ظنبوبه، ونعلن للناس أنه أنى لنا أن نراجع أنفسنا، ونحاول التقليل من تقليد الغرب، وقد تمثلنا شيئا من ثقافته، وعلينا أن نجتهد في أن نعود إلى الذات، وإلى النفس، وإلى الأصول والجذور، لكي نبني نظرية أدبية لا تكون صورة مشوهة للنظرية الغربية، ولكنها تقوم على تمثل المعرفة الإنسانية الشاملة، ثم نقدها، ومحاولة الإضافة إليها ما أمكن ذلك، ومحاولة تجاوزها أيضا، لكي نسهم في بناء الفكر الإنساني، ونضيف إليه. وإلا فإن الزمن لن يرحمنا، والتاريخ سيلعننا إذا ظللنا هكذا ذيولا لأسيادنا، وتبعا لمن استعمرونا واضطهدونا بالأمس القريب، على مالنا من جامعات، وعلى ما لنا من نواد للعلم، ومراكز للثقافة، وما تثمر به دور الطباعة لدينا كل عام.

والتناص قبل أن يتفطن إليه النقاد العرب القدامى، كان تنبه له، قبلهم، الشعراء العرب القدامى حيث إن أول من كان أومأ إلى ذلك صراحة هو عنترة حين تساءل تساؤلاً إنكارياً :

" هل غادر الشعراء من متردم ؟ "(١١)

فقد ضاق الشاعر الفارس باعادة مـا كـان الشـعراء يقولونـه قبلـه، وأنـه مـاذا عساه أن يقول وقد استنفدوا قبله، كل موضـوع، وعبروا عـن كـل فكـرة، وحـاولوا وصف كل ما يوصف؟ لقد ضاق عنترة بن شداد منذ زهـاء سـتة عشـر قرنـا بقـول القوال قبله، استحى، خشي أنه لن يأتي بجديد، تخوف أن لا يقول إلا معادا ومكـررا من القول كما أومأ إلى ذلك شاعر عريق قديم آخر، وأنه لـن يزيـد علـى تـرداد مـا كان الآخرون يقولون ...

وجاء علي بن أبي طالب إلى هذه الفكرة فعبر عنها بأكثر دقة حين قرر أنه " لولا أن الكلام يعاد لنفد " [١٢]، لم يقل علي هـذه الكلمـة علـى سـبيل التقريـر النقـدي المدرسي، ولكن قالها على سبيل الفطرة السمحة. كما كانت جرت كلمة عنترة، فـي الحقيقـة، هـي أيضـا، علـى الفطـرة، لكنهمـا كانتـا معروفتيـن لـدى النقـاد، وكـانوا يروجونهما بينهم، ليستخلصوا منهما الأحكام النقدية، كما جاء ذلك مثلا، ابن رشيق [١٣].

وإذن فقد كان العرب شعروا بأن الكلام يتفاعل مع الكلام، وأنـه يعـاد بشـكل آخر على وجه الدهر، وأن الكلام نفسه ينسج في كل عصر علـى وجـه، ولـدى كـل مبدع على أسلوب، فيزكو ويربو. ولولا ذلك لانقطع، حقا، الكلام، ولتوقفت الكتابـة، ولخرست الألسنة، ولنفد التعبير .

أن نتناص إذن هو أن نعيد كلام غيرنا بشكل آخر .

ننسج الكلام على نحو جديد .

نخرجه مخرجا غير المخرج الذي كان أخرجه أصلا.

نلتلهمه ونستوحيه .

نعارضه ونضاده .

نستحضره ، بأي وجه، في ذهننا، أو خيالنا، فيجري على القريحة، ويغتدي نصا عائما في النصوص، شاردا في فضائها، ذائبا في نسجها. وقد لايعرف ذلك أحد على الإطلاق. قد لا يستطيع أي الكشف عنه على سبيل التحديد. التناص تقاطع وتواصل ، ومقابسة ومغافسة، ومسارقة وموامقة...

ونحن لا نريد أن نعيد تصنيف أضرب التناص التي تعاملنا معها، في غير موضع من تطبيقاتنا، ومن أهمها شأنا: التناص المباشر أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب، وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع، وقد يعرف منه بعض المجازات أو اللقطات دون سواها. بل ريثما يلقي المبدع نفسه، نفسه عاجزا عن أن يدرك مقدار ما يصطنعه في كتابته من تناصات عائمة على أساس أنه نسيها، كما نود أن نفترض ذلك في شيء من حسن النية .

والحق أن ابن خلدون كان، هو أيضا ، أومأ إلى هذه المسألة حين كان ينصح للأديب بأن يحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر ثم ينساها (١٤). فقد ينشأ عن هذه المقولة المبكرة في مجال التناصية أن المحفوظ المنسي لا ينصرف، في الحقيقة، إلى الشعر وحده، وإنما ينصرف إلى كل النصوص الأدبية الراقية ، المتفق على وجود الحد الأدنى فيها من الأدبية مثل الخطب، والمقامات، وأسجاع الكهان، وأحاديث الأعراب، ومحاورات الأدباء.. وكل نص تتوافر فيه خاصية الأدبية..

واذا وسعنا دائرة الدلالة التي يحتملها مصطلح " نص " وعممناها على سائر الحقول الأدبية (الإبداعية)، أو غير الأدبية مثل اللوحات الزيتية (الرسم)، والشريط السينمائي، والنحت، والموسيقى، والمعمار الجمالي.. فإن حقل التناص يغتدي واسعا

شاسعا، ويعود متسلطا على كل شيء: بحيث يمكن أن يمثل في الأزياء، وأضرب الخياطة، كما يمثل في الرقص والغناء وسواهما من المجالات الثقافية والفنية والتكنولوجية التي من العسير حصرها.

فالمهندس الميكانيكي الذي يصمم هيئة سيارة سيتناص، حتما، مع من سبقوه أو عاصروه من المخترعين. فقد يتناص على سبيل التقليد إن كان مبتدئا أو محروما، وقد يتناص على سبيل الاستلهام ابتغاء التجاوز والتحدي. ولكن مفهوم التناص يظل واردا في الحالين الاثنتين معا.

ولعل مالم نر المنظرين أومأوا إليه من حول تفريعات هذه المسألة السيمياءوية، إلا أن نكون سهونا عن ذلك أو فاتنا شيء من قراءته، أن التناص قد يكون ذاتيا أيضا. فالكاتب كثيرا ما يتناص مع كتابته في رواية ما حين يكون بصدد تحبيرها: وذلك بترداد عبارات بأعيانها، أو بتكرار بعض النسائج الأسلوبية بأنفسها، كما كنا لاحظنا ذلك في نص ألف ليلة وليلة حيث إن ناصها كان لايبرح يردد عبارات بأعيانها ابتداء منَ الليلة الأولى إلى الليلة الواحدة بعد الألف (١٥).

ويمثل هذا التناص الذاتي في كل النصوص الكبيرة، ولدى فطاحل الكتاب وعامة المبدعين اللسانيين. كما يمثل أيضا لدى المؤلفين الموسيقيين الذين كثيرا ما يستعيدون بعض المقاطع، أو يسترقون بعض الأنغام من مؤلفاتهم السابقة .

وعلى أننا لانريد ، هنا ، إلى الطريقة التي تندرج ضمن الأسلوب، وإنما نريد أن نتحدث عن التناص الذي هو عام متسلط: يشمل اللغة والأسلوب والأفكار السابقة.

ولما كان أمر هذا التناص واسعا، وقد اغتداه الآن حتما، فقد ارتأينا، في هذا المستوى من الكتابة، عن الكتابة، أن نفصل عنه فرعية ربما تكون أدنى إلى الاختصاص الأدبي ، وهي " التكاتب " .

التكاتب

كما رأينا أن التناص مفهوم عام جدا ، وقد اغتدى ممكنا الآن إطلاقه على كل مجال يلتقي فيه نصان اثنان أو أكثر، أو يتعارضان، أو يتصاديان أو يتقابسان.. فلم يعد مفهوم التناص منصرفا إلى الأدب وحده، ولا إلى ضرب من الإبداع وحده، وإنما اغتدى متسلطا على كل شيء، ففي الأدب الشعبي، مثلا، ينصرف إلى الأمثال، والألغاز، والحكايات، والبقالات وسواها، كما ينصرف إلى الأشعار والمقطعات القديمة، والخطب ، والمقامات، وأحاديث الأعراب البادين ، وأسجاع الكهان والسحرة، وهلم جرا مما لم يكن يكتب كتابة، وإنما كان يرسل قولا في الهواء فيروى ويسير، أو يكتب أولا ولكن لا أحد يلتفت إلى كونه مكتوبا لأنه كان يروج له عن طريق الرواية الشفوية .

وإذن فالنصوص ، أو النص من حيث هو على الأصح، لا ينبغي أن ينصرف مفهومها إلى الأدب وحده ، بل اغتدت النصوص تنصرف دراساتها إلى " علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والفلسفة، والانثروبولوجيا، واللاهوت، وفي العلوم القانونية، والتاريخية ..." (١٦).

وانطلاقا من هذا التصور لمجالات النص أو حقوله فإنه "بالإمكان دراسة النصوص بصورة مشتركة بين عدة ميادين، وذلك، مثلا، بتحليل الخصائص الأكثر عمومية التي تتصف بها النصوص واستعمال اللغة. وما أن يتم هذا التحليل حتى

يصير بوسعنا أن نتفحص عن كنب النقاط التي يمكن أن تتابين فيها النصوص من حيث البنية والوظيفة. إن هذه المقاربة للنصوص ذات الطابع الأعم والمتعدد الميادين هي التي ينادي بها علم النص" (١٧).

وقد استشهدنا بهذا الشاهد المترجم لنبرهن على أن مصطلح "التناص" لم يعد في الحقيقة لائقا إطلاقه على تفاعل النصوص الأدبية وحدها، إذ كانت حقول العلوم الإنسانية الأخراة تشرئب الآن، هي أيضا، إلى تبني هذا المصطلح في مدارسة نصوصها الداخلية، الخاصة بها. واذن فعلينا أن نتصور جريان مصطلح "التناص" في الكتابات الاجتماعية والفلسفية والتاريخية واللاهوتية وسواها مما يزيد من تضبيب مفهوم التناص وخطورة تعميمه: وهما أمران يجعلانه غير لائق بأن يقوم مفهوما في مجال الإبداع الأدبي الخالص.

وإذا كنا نحن، وتأسيسا على هذا التصور، استحدثنا ما نطلق عليه "التكاتب" ، كما سنرى، فإنه قد يكون من الأمثل استحداث مصطلح آخر يكون أكثر عمومية من هذا "التكاتب"، واكثر خصوصية من ذلك "التناص"، ونقترحه أن يكون "التأدب" حتى يمكن أن ينصرف هذا المفهوم الجديد إلى حقول الإبداع الأدبي بكل أجناسه وأنواعه.

وإذن فإننا نحسب التناص اغتدى مفهوما كلاسيكيا شديد العمومية، ولعل من الخير تجنب اصطناعه لدى مدارسة التفاعل بين النصوص الأدبية حتى يتحدد ما لقيصر، لقيصر، وما لله ، لله .

ولكن لما كانت غايتنا، هنا والآن، تنصرف إلى حقل الكتابة أساسا (وقد كنا رأينا أن "الأدب" بمفهومه العام لا ينحصر في الكتابة وحدها - في الأجناس الأدبية

المكتوبة – وانما ينصرف إلى أجناس أدبية أخراة لا تشملها، ولم تشملها من قبل قط ، الكتابة)، فقد اقتضى الإجراء المتبع أن نتوقف لدى مصطلح "التكاتب" وحده هنا، لنلقي عليه شيئا من الضياء . وهو مصطلح، في تمثلنا الخاص، ينصرف إلى تأثر الكتاب بكتابات أخراة، بصرف الطرف عن جنس هذه الكتابة وطبيعتها.

والذي حملنا على ذلك أمران على الأقل :

١ ـ ونحن نفكر في سيرة الأدب العربي، وفي فترة من تاريخه القديم، علينا أن نعترف بأن الأدب كان يروى رواية شفوية، ولم يكن يكتب كتابة لدى إنشائه.

٢ ـ أن مصطلح "التناص" اغتدى يطلق على كل شيء، كما سلفت الإشارة، مما يجعل من إطلاقه على تبادل التأثر، بشكل أو بآخر ، بين الكتابات الأدبية أمرا غير خال من الضبابية والعمومية، بل ربما قد يفضي إلى إشكال.

وإذن فـ"التكاتب" هو المفهوم النقدي "الحداثي" الذي يجب أن يصطنع عوضا عن مفهوم التناص الذي أصبح عاما جدا. والتكاتب، في تصورنا، هو تبادل التأثر، أو التفاعل، بين كتابتين اثنتين أو أكثر. وواضح أن الكتابة لدينا تتمحض لمفهوم الإبداع الخالص، ولا ننصح بتعويم هذا المفهوم وتهويمه، هو أيضا، بصرفه إلى الكتابات الأخراة التأليفية من جنس التاريخ، وتاريخ التاريخ، أو الحقوق، أو الجغرافيا، أو الفلسفة، أو الفيزياء، وهلم جرا.. فإنما تلك كتابات ليست بكتاباتنا، ولا لغتها بلغتنا، ولا أسلوبها بأسلوبنا، فهي كتابات علمية لا أدبية. هي تقريرية لا إبداعية. وهي استنباطية استنتاجية لا شعرية خيالية.

فإنما الكتابة إذن هي الأدبية ، أن تكون أدبية.

والتكاتب الذي نريد هو الذي يجب أن يتمحض لها ولا يجاوزها في بداية الأمر على الأقل مخافة أن تلتبس الأمورّ بعضها ببعض، كما بدأت تلتبس الآن من حول التناص حين توسع استعماله إلى حقول غير أدبية.

ونلاحظ أن ظاهرة التكاتب تمثل في كتابات الكتاب (شعرا ونثرا)، فتتوزع خصوصا على :

١ ـ التكاتب الذاتي (أو الداخلي): وهو نشاط يتجسد في تبادل التأثر الداخلي بين كتابات كاتب بحيث تراه يردد عبارات بأعيانها (مثلما كنا لاحظنا في متابعة مفهوم "التناص")، بل ربما ألفيناه يكرر شخصيات (في الكتابات السردية) ذات ملامح واحدة، أو متقاربة على الأقل. ويعود ذلك إلى كثرة الكتابات السردية كما يتمثل ذلك، حتما، في بعض شخصيات نجيب محفوظ، وبالزاك ، وسواهما من الروائيين الكبار الذين لكثرة ما يكتبون ويأتون به من شخصيات قد تلفيهم يدورون من حول أنفسهم دورانا، وهم، ربما، لايشعرون .

٢ ـ التكاتب الغيري (أو الخارجي): ويتمحض هذا الضرب من التكاتب للتأثر المعلن، أو غير المعلن ولكنه يكون معروفا لدى عامة المتلقين، بالكتابات الأخراة قديمها وحديثها، وينصرف ذلك إلى الألفاظ، والمعاني، والأسلوب، والشخصيات (وذلك بالقياس إلى الأعمال السردية) وربما البناء الفني العام. أما التكاتب الغيري في مجال الشعرية فإنه وارد بشكل متغازر إذ نفترض أنه ما من شاعر إلا ويشن الغارة على الشعراء الآخرين، ولاسيما على الكبار منهم : قدمائهم ومحدثيهم .

ولما كان العالم اليوم صغيرا، بفضل وسائل الاتصال والطبع والتوزيع والترويح المتطورة ، فإنه من العسير متابعة هذا التكاتب الغيري الذي بعضه قد يكون معلنا أو مباشرا فيعرف ، على حين أن بعضه الآخر قد يكون عائما فيجهل. وربما إلى يوم الدين.

لكن الذي يعنينا هنا ولا نريد أن نقع في فخ الأدب المقارن الذي يعنت أصحابه أنفسهم في محاولة معرفة المؤثرين والمتأثرين جميعا، للحكم بأسبقية السابق، ولحاق اللاحق - هو التسليم بوجود تكاتب ذاتي (وهذا الحقل لا يعنى به الأدب المقارن بحكم طبيعته ووظيفته): لا يعنينا الكشف عنه والاهتداء إليه بمقدار ما يعنينا تقرير التسليم به، لأنه حتمي، ولاينبغي أن تخلو منه كتابة كاتب أبدا. ولن نكون هنا مفتقرين إلى اعتراف الكاتب لكي نقرر ذلك، وإنما هو حكم مقرر ، وأمر مدبر في حالي اعترافه وإنكاره جميعا .

أما التفاعل الذي يحدث بين كتابة الكاتب والمؤثرات الأخراة، الشفوية والعامة ، فهي تنضوى تحت مفهوم التناص، لا تحت مفهوم التكاتب.

حول إشكاليـة الكتابة الحرة :

النص الحر ، أو الكتابة الحرة (والحرية هنا واردة بمفهوم الصفاء والخلاص، لا بمفهوم الانعتاق) هي الكتابة التي يفترض فيها الأصالة الأصيلة، والابتكار المطلق الخالص . لكن هل توجد كتابة واحدة ، أو نموذج واحد، من الآداب الإنسانية ، دون أن تكون متأثرة بسواها ؟ إن " الغيرية " ، من منظورنا، كامنة في نفوسنا، دفينة في ذواتنا، حتى كأن كل " غير " هو نحن، بينما قد لايجسد " نحن " في حقيقة الأمور ، إلا غيرنا، أو شيئا من غيرنا.

وإذن فلا غير ولا ذات ، ولا ذات ولا غير ، وإنما هناك امتزاج حتمي بين الذاتية والغيرية . ولعل " الشوفيني " وحده هو الذي يخيل إليه ، من قصوره أنه ذات كاملة، لا ينبغي لها أن تفتقر إلى غير من الغيور . وقد جاء كثير من الفلاسفة الأوربيين هذا السلوك حين كانوا يقررون ، بشيء من العنصرية - ومنهم أرنست رنان ، وفولتير (١٨) في بعض شطحاتهما الفكرية - أن أوربا وحدها هي التي يجب أن تسود أفكارها، وأن تلك الأفكار يجب أن تفرض على العالم، على المقهورين من الناس ، خصوصا من كان الغرب استعمرهم.

إن شوفينية كثير من المفكرين الغربيين أساءت إلى المعايير العلمية التي على أساسها يمكن تمثل الذات إزاء الآخر ، وتمثل الآخر إزاء الذات، في شيء من الانسجام، وعدم طغيان هذه على ذلك، ولا ذلك على هذه . لكن منطلق هذه المسألة لم يقم على أساس تاريخي ، ولا موضوعي ، ولا فلسفي، فأساء إلى الفكر الأوربي ، وجعله متهما بالعنصرية والشوفينية والاستعلائية ...

فإلى اليوم يرفض كثير من المفكرين الغربيين العبقرية العربية وما أعطتهم، على الرغم من أنهم يصطنعون أرقامها، ولوغاريتمها (خوارزمها) وكحولها (الطبي)... ولا يحملهم على ذلك، فيما نحسب، إلا الرؤية الضيقة التي علموها في المدرسة، والتي من خلالها ظلوا ينظرون إلى غيرهم، فإذا هذه النظرة - ومن فضل الله أنها ليست عامة - تتحول في بعض مظاهرها إلى شيء من الاحتقار لشعوب العالم الأخراة ، وخصوصا العربية (أرنست رنان الذي يتهم العقل العربي بالجمود والتخلف والقصور ، وعدم قدرته على الربط والتعليل والتحليل ، ويستدل

على ذلك المزعم، بل على ذلك الباطل، باختفاء القصة والملحمة من الأدب العربي..!).

فما دامت السياسة غير محايدة ، والمدرسة غير محايدة، فلا حياد في الكتابة أيضا. وإن الكتابة المتناصة قد تتناص مع ما نطلق عليه " الغيرية "، وهي المسألة التي نطلق عليها ، ونعود إلى التناص إذن راغمين، " التناص الغيري". لكن هذا التناص الغيري : استعلائي لا استدنائي، وهو أبدا يمثل في تقليد الشرق للغرب ، والجنوب للشمال، والضعف للقوة ، والفقر للغنى ..

لا حياد في الكتابة التي تنهض أبدا على التناص الغيري . أما الكتاب والمفكرون المنتمون إلى دول الشمال الغربية فإنهم يقعون في التناص الغيري، كما كان وقع لفولتير، وأرنست رنان : وسواهما من الحاقدين والحاسدين ، باحتقار الشعوب الضعيفة الفقيرة المغلوبة على أمرها . فذلك التناص نحسبه ضربا صريحا من " التناص الغيري " أو "التناص المعاكس "، أو " المقلوب " : كل ممكن ، وهو ينطلق من نحو الأعلى إلى نحو الأسفل ، على حين أن التناص الفكري الغيري الآخر ينطلق من نحو الأدنى إلى نحو الأعلى، من الضعفاء إلى الأغنياء ، وهو تناص ينهض على التقدير والإعجاب.

وكان لا مناص ، ونحن نثير الحديث عن أمر هذا التناص الذي كثر من حوله الجدل في السنوات الأخيرة ، من أن نتحدث عن التناص الفكري الذي الكتابة جزء منه ، وذلك لإيماننا بانعدام الحياد في أي كتابة. وما يردده بعض الحداثيين الغربيين ويرمون إليه من وراء عبثية الكتابة سيرة غير مقنعة ، وربما ، إن حق لنا اصطناع العبارات الأخلاقية ، غير نظيفة أيضا!

إنه لا يجوز لنا إهمال هذا الضرب من التناص الفكري، الغيري، إذا أردنا حقا أن نموقع الأمور في مواقعها السليمة لدى تناول الكتابة العصرية في أي شكل من أشكالها ، وجنس من أجناسها، والا فما الفرق بين التناص المتعلق بالكتابة خصوصا ، والأدب عموما، والتناص المتعلق بالتفكير، واللباس ، والسلوك، وبأمور أخراة حيث إن هذه هي التي تنعكس على الكتابة العصرية، وترد فيها باستمرار ؟ أي كيف يمكن فصل اللغة عن معانيها والشكل عن محتواه ؟

إن مسألة الحياد في الكتابة والفن أمر غير وارد ، وإن حاول أن يزعم لنا زاعم أنه وارد، فنصر على أنه غير وارد ، طالما كان الفنان أو المبدع بعامة منتميا إلى حضارة بكل ما فيها من لغة وتاريخ وعادات وتقاليد وقيم اجتماعية وأخلاقية ودينية وحضارية. ومن ذا الذي يستطيع أن يتجرد مما علمه في المدرسة وهو يافع الإهاب ، وتلقاه من أفواه أساتذته وهو في شرخ الشباب، وتلقنه من الكتب إذ هو يقرأ في كل مكان ...؟ كيف إذن وهو محكوم عليه بالخضوع لما لا يستطيع أن يفلت منه، ثم يأتي ليزعَم للناس أنه ضاق ذرعا بذلك، وأنه إذن محايد، وأنه رافض لكل القيم التي يقدسها، أو يحرص على احترامها مجتمعه الذي ينتمي اليه ، أليس ذلك مجرد تمويه وتعمية ومغالطة ؟

إن الكتابة في حيادها ليست محايدة ، وفي زعمها الخلوص من الإديولوجية مؤدلجة ، بشكل أو بآخر .

واذن فالتناص الغيري مما يجب أن يضاف إلى هذه المسألة الطويلة الذيل، العميقة الأواخي: إذا أردنا أن نلم بالتناص إلماما شبه شامل، وأن نتمثله، خصوصا، تمثلا موضوعيا. وإذن ، فعلينا أن نضع هذا المفهوم في إطاره الحضاري وتخليصه

من إطاره السيمياءوي المزعوم. فالمظهر السيمياءوي له قد يكون مجرد مغالطة غريبة عومت في سوق الأدب باسم الفن والتنظير والحياد العلمي، ذلك بأنه أولى للتناص أن يذكر ، حين يذكر، في سياق حضاري " عام " : من أين نأخذ ؟ وكيف نأخذ ؟ ومتى يجوز لنا أن نأخذ ؟ وهل يجوز لنا ، حقا ، أن نأخذ ؟ ثم ممن نأخذ ؟ ... وهلم جرا من هذه الأسئلة التي ألقيناها من حول الأخذ دون العطاء ، والاستهلاك دون الإنتاج، لاعتقادنا بأننا ، في الوقت الراهن ، وفي حدود ما نعلم من سلوكنا الاستخذائي المتسم بالذل وقبول الانحطاط : لسنا بعرض العطاء . وعلى الرغم من أننا قادرون ، على نحو أو على آخر ، على بعض هذا العطاء الرفيع ، فإن الأكداس من مركبات النقص التي تثقل كواهلنا تحظرنا من أن نعطي ولو كنا على هذا العطاء قادرين ، وتدفعنا ، على العكس من ذلك، إلى أن نأخذ فقط : نستهلك بشره ولذاذة فقط ! لا نريد أن نعطي لمركبات النقص التي لاتزال تجعلنا نعتقد أنا ضعاف وقصر !

ومع أننا نستطيع أن نقرأ فنحاور ، وحين نحاور نستطيع أن نناقش، وحين نناقش نستطيع أن نعارض في بعض المواطن لإنماء المعرفة وجعلها تزدهر ، وجعلنا، نحن قبل أي آخر ، أو أي شيء آخر ، نكون بشرا من الناس نناقش ما يحبره الآخرون فنقبل ونرفض، ونوافق ونعارض. لكننا ، وبكل حزن، إلى هذه المرحلة لا نكاد نصنع شيئا غير الأخذ من هذا الفكر الغربي نعب فيه عبا ، ونلتهمه التهاما : فعل ظماء جياع !

واذن فتناصنا الخارجي ، هو تناص سلبي، لأننا نأخذ من الآخرين دون أن نكاد نعطي شيئا ... ومن شروط التناص ، في تمثلنا له ، (وعلى أن هذا لم يعرض

له أحد إلى يومنا هذا فيما بلغناه من الاطلاع) أن يكون أخذا وعطاء، أي أن الكاتب يرقى إلى مستوى يجعله قادرا على العطاء أكثر مما يأخذ من الآخرين باعتباره مبدعا . أما أن يتمثل التناص في الأخذ فقط ، فإن هذا المفهوم يغتدي فاقدا لدلالته الحقيقية ، وينزلق ، حينئذ من مجال الحقل الأدبي إلى مجال الحقل الحضاري ، بل ربما اغتدى عنوانا على التخلف، وبرهانا على الاستخذاء والقصور .

إحـالات وتعليقـات :

١ - يراجع مثلا :

- صبري حافظ ، التناص تفاعلية النصوص ، مجلة " ألف " القاهرة ١٩٨٤م.
- عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير (ص. ٣٢٥ وما بعدها)، نشر النادي الأدبـي الثقافي ، جدة ١٩٨٥م.
- بشير القمري ، مفهوم التناص بين الأصل والامتداد ، الفكر العربـي المعـاصر ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ع ٦٠ - ٦١ ص ٩١ - ١٠٣ ، ١٩٨٩ م.
- عبدالملك مرتاض ، فكرة السـرقات الأدبيـة ونظريـة التنـاص، علامـات، النـادي الأدبي الثقافي، جدة، ع١ ، ١٩٩١ ، ص٦٩-٩٢.
- نفسه ، نظرية النص الأدبي، الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠١ .
- نفسه ، كتابة كأنها الحركة، كلمـات، البحريـن، ع ١٠ - ١١، ١٩٨٩م (ص ٧٢ - ٨٥) .
- مجلة الفكر العربي المعاصر، بـيروت، ع. ٥٤ - ٥٥ (عـدد خـاص بالتنـاص - التأويل) ١٩٨٨م.

- Julia Kristevam Sempiotike, Recherehes pour une semanalyse, Seuil, Paris, Points no 96, 1970 .
- Youri Lotman, Strucre du texte artistique, Gallimard, Paris, 1973 (Teaduit du russe pac Anne Fourvier et atures), P.P.89 - 97, 390 - 406.
- Roland Barthes, Theorie du texte in Encyclo - paedia universalis, tome 17, P.P. 996 - 1000 .
- Le meme, Leplaisir du texte, P. 59., Points, Paris, 1970 .
- Az Greimas, et H. Courtes, Semiotique (Textualite), Hachette Universite, Paris, 1980 .

- Michel Arrive, La semiotique litteraire, Ecole de Paris, H. U, 1982 .
وعلى أن هناك مراجع أخراة كثيرة ، عربية وأجنبية ، تناولت هذا المفهوم – ولم نتكمن من إدراج عناوينها هنا .

٢ – يراجع مثلا : نظرية النص الأدبي ، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد ٢٠١ ، ١٩٨٩م .

٣ – عبدالملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، علامات، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ع.١ / ١٩٩١ ، ص ٦٩ – ٩٢ .

4 . M. Arrive, op. cit., P. 147 .
5 . Nibid .
6 . ID .
7 . ID., Youri Lotman, or cit.
8 . J. Kristeva, op. cit. in Andre Ahoun, Les formes nou - velles de la critique, in Lalitterature, P. 103 .
9 . J. Kristeva, Ibid .

١٠ – بشير القمري ، م. م. س .

١١ – المعلقات السبع ، ص ١٣٧ ، دار بيروت ، ١٩٨٢ ، ديوان عنترة ، ص ١٤٢ ، تحقيق ع. عبدالرؤوف شلبي، المكتبة التجارية الكبرى (ب.ت)، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ١/٩١ .

١٢ – ابن رشيق ، م. س .

١٣ – م. س .

١٤ – ابن خلدون ، المقدمة ، ص ١١٥٣ ، ع. مرتاض، في كلمات ، ع ١٠ – ١١ ، البحرين ، ص ٧٩– ٨١ ، ١٩٨٩م .

١٥ - عبدالملك مرتــاض ، ألـف ليلـة وليلـة، ص ٢٢٩ - ٢٦٢، د. م. الجامعيـة ، الجزائر ١٩٩٣م .

١٦ - تون أ. فان ديجك، النص بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، فــي العـرب والفكر العالمي، ع. ٥ ، ١٩٨٩، (تر. جورج أبي صالح) .

١٧ - م. س .

١٨ - العرب والفكر العالمي ، ع. ٥ , ١٩٨٩ م ص. ١٥٣ وما بعدها.

لا تزمكن*

د. منصور الحازمي

لا تُزمْكِن
إنني اجتزت الحدود
ليس لي قومٌ
وليس لأسرتي حتى جدود
فلتفارق هذه الأرض إذن
ولتحطّم ما تبقي ياصديقي
من سدود
لا تزمكنْ
إنني قررتُ أن أفنى
وراء الأفق
حيث الناس ذرات
وحيث الكون مفتوحٌ
لا زمان ولا قيود

الرياض ٢١/١١/١٤١٦هـ

* تزمكن لفظ منحوت من لفظتي الزمان والمكان

قصة قصيرة

أثر أو وجه آخر للرحيل

ظافر الجبيري

هي طفولة أقدامنا العارية ، تقودنا عبر المساريب والطـرق الخلفيـة للبيـوت، دون أغنام أو أبقار نسير بحريّـة .. نقـرأ حديـث الأظـلاف والحوافر علـى الأرض المُحصِبة.

ذاك يوم جديد ، دخلت لغة جديدة لم نعهدها من قبل ، آثار متقطعة لسـيارة ، نتبعها ، فتدور بنا في الممـرات الضيقـة .. خلـف خطوطهـا المتكسـرة ينـداح خيـال طفولي : كيف لسيارة أن تَمْشي مثل النـاس – مثلنـا نحـن – علـى اثنتيـن ، وداخـل أزقة قرية نعرف ما يدب عليها ..

أصبح علينا أن نطارد العلامة بتعرجاتهـا وانقطاعهـا المفـاجئ أحيانـاً ؛ عنـد أحد البيوت لا نجرؤ على سؤال وجه حاد أطَلَّ يطردنا ..

فـي سـاعات النهـار نجْتمـع فـي المراعـي ، ونجمـع مـا يمكـن مـن أفكـار ، ونتقاذف الاحتمالات .. لكن المساء يمحو رغباتنا المتهالكة في اكتشاف السر..

في صباحات تالية نعاود البحث ، يزداد الأمل ، لكن أظلاف الحيوانات تكون قد طمست الأمل المبعوث مع كل صبـاح جديـد .. جربنـا كسـر عاداتنـا فـي السير

خلف القطعان .. لم تُجْدِ هذه الفكرة ، إذْ سبقتْنا قطعان أخـرى وأضـاعت منـا الأثـر المُبْتغَى .

ورحنا ندخل لعبة تخفي .. يلعب الأثر معنا لعبة مليئة بالغرابـة ، هكـذا دون سابق اتفاق . لم نفكر أن نسأل أحد الكبار ، وظللنـا نحتفـظ بسـر البحـث، والبعض يحلم صامتاً بزمن قادم تتسع فيه الخطا ، ونصل إلى أماكن أبعد من أطراف القريـة .. أما صاحب الحذاء الوحيد بيننا فراح يؤكد أنهـا سيارة مـن تلك التـي تمـر عبر الطريق العام – الطريق الترابي المعروف بطريق الحاج، لكنها لا تمر داخل القرية إلا عندما ننام .. ويظهر صوت خفيضٌ لواحدٍ صغير يتكلم من وراء خوف مكتـوم : إنه الضبع يمر ليلاً .. ويترك آثاره فـي الطرقـات والمـزارع! يعتصرنـا القلـق ، ويطوّح بنا البحث في أكثر من وادٍ .. لكن الأثر يزداد كل يوم .

عندما قررنا متابعة النقوش خـارج القريـة .. رحنـا نتلـذذ كمـن يوشـك علـى الانتصار، ففي الأطراف البعيدة يمكن أن نجـد شيئاً أو علامـة أقـوى علـى الكشـف عن السر المخبوء بصورة خطوات تمتد أمامنا علىالأرض .. وتجاوزنـا المـزارع وعبرْنـا الشّعب المطـل علـى القريـة .. وفـي أعلـى السـفح تـراءى الشـفا ، اختفـت الخطوات هنا إذن ، وكان مُحْبِطاً ألا تحملَ الصخورُ والحجارة المتراصةُ أثراً يذكر ، والرياحُ ، وحدها ، كانت تطبع تجويفاتها علـى الصخـور وتهز التيـاراتُ القادمـةُ من جهة البحر الأشجارَ برقة نديّة.

في لحظة الإحباط العائدة بنا منهكين ، صاح واحـد بيـن الجمـع وقفز أمامنـا بحركة مسرحية وتعابير تشبه صرخة العلماء : وجدتها ، عندي لكم الحـل :مراقبـة الليل .. كان يكفي لخمد أنفاسه المبهورة وحركاته البهلوانية ذكرُ السحالي وعفاريت

الظلام.. وفي وسط اللغط طرأت لي فكرة البحث المنفرد، كيف ؟ قالوا بأصوات متفائلة وبعيون مُتّقدةٍ بريئة. كل يبحث لوحده في المكان القريب الذي يعمل فيه ، نرعى في أماكن متباعدة ونبحث في وضح النهار حتى نجد جواباً .. كانت فكرة ممكنة ، وتحمسوا سراعاً ، وقالوا : من بُكْرة ، وانتهى كل واحد منهم متأبطاً إحساساً بدأ يتنامى في أعماقه .. لذة الاكتشاف والتباهي أمام الجميع .

* * *

شرعت أخبرهم ، بعد المغرب ، في اجتماع يوم قصير ، لتداول ما تم نهاراً لكنه لم يكن اجتماعاً عادياً .. سيطول .. وراحوا يستمعون وينقبون في صوتي:

* * *

ككل مرة ، أيها الأصحاب . كنت أبحث – أقص الأثر العنيد ، وأنا في جبل الغريب .. والأثر – يسحبني يميناً ويساراً ... ويجرّني إلى أمام خطوة بعد خطوة .. وفجأة انحرفت السيارة – الأثر ... تحت شجرة عرعر مُتَدَلية الأغصان والأرض تحتها رطبة نديّة.. أخذت أبْحث – أستعيد ذاكرة غائبة! عمَّ كنا أفتش؟ إنسان ملقى في استراحة محارب يؤويه الظل قليلاً ثم يقذفُ به الرحيل في شعاب حادة الحجارة متعرجة الطرقات .. كان جالساً ، مُحْتبياً بذراعيه المتشابكتين عند الأصابع تحت ركبتيه ، يكاد يتأرجح وحذاء غريب يشرك لم يخفف لونه الجلدي من سوادها ، امتدّ الشّرك من نهاية الأخمص ليلتقي طرفاه يصبان في شطّ يقع بين السبابة والإبهام ؛ وكمنْ فَهِمَ نظراتي المتصالبة نزعها من رجليه وألقى بها بجواره، أسند ظهره إلى حجر مستطيل.. ومازالت تتأرجح مقوّسة كبندول ساعة هرمة .

التقوية لم تنبسط ، رغم سيرها الطويل تحت قامته .. ظلّت وفيّة لشكلها الدائري ، خطوطها تحكي ، كم من البلاد مرت تحتها ، كم من الحجارة نزّ في أطرافها. بلْهَ الذرات العالقة التي سقطت على حوافها .. قطعتان سوداوان تحملان عظاماً مستدقّه لجسد يحمل هموماً منمنمة تعانق التراب والشجيرات الصغيرة .

وجّه بصره نحوي ، رأس صغير بفودَين محدّ بَيْن ، جلْد ملتصق مباشرة بالعظام ، يدان معروقتان وساقان أسمران نحيلان ، عاد ببصره نحوْها ، قريبة منه أيهما يفضي للآخر بسر الرحيل وعنَت التجوال في الدروب ، الشوك عامل مشترك يوجد بينهما في لحظات ألم بهيمة ، لكم وَخزَة الشوك ، وكان الوقوف منالاً صعباً لنزع شوكة طويلة وحادة من النوع (الحربي) ، بالأمس تصارع الأفعوان الأسود والمسامير والأحجار.. واليوم تبدو حليفاً جَلْداً على الأشواك والحجارة المدببة والرؤوس .. ومازالت (نصف عمر) ؛ وجد نفسه يسائلها عن عمره الذي لا يدريه، سنوات تمر به مقذوفاً في ضروب من السير المضني ، لحظة مكاشفة كانت إذن ، يمسِكُ بالفردتين ، يجمعها كما يجمع العُمر واللون المحزنين ، يلامسها برفق، كما تَفعل قدماه في سيره الحاني ، هكذا يشعر : عندما يطأ الأرض بواحدة تكون الأخرى مرفوعة في الهواء ترتاح لثوانٍ ، وتظلان لِصق راحتي قدميه المشرختين في اقتراب حيمي وحنو متواصل ، تعود ذاكرته إلى لحظة الحنو الأول ، عندما جزّهما بسكينه المطوية تحت ملابسة ، اقتطع منها حاجته .. شعر لحظتها شعوراً غريباً لأول مرة يداخل سريرته .. كيف لهذا الاقتطاع أن ينقذها من يد ترفعها على خشبة صلْب ، تعلن للسائقين عن وجود مقبرة للإطارات ، هذه المتأرجحة الآن ، لم تعد تشبه أياً منهن ..

لم يُطِل النظر تجاه فضولي الذي نسيت أسبابه في اللحظات المهيبة في حضرة مصير متوحد ..

يعود بنظراتٍ كسيرةٍ ، مُغفلةٍ عما حوله ، وعكس العابرين والغرباء الذين مروا بقريتنا ، لم أر معه جراباً أوكيساً ولا حتى عصا تشاركه خطواته واستراحاته، تمر عيناه على قدميه ، يحركها في حنين ظاهر يدعوه لملامسة التقوية المترجرجة ، كمن يحدثها في ود صامت : أهذه الخطوات المتبقية تكفي للعودة إلى مهد الخطوة الأولى ..

كانت عيناه تدوران في محجريهما في ثقل .. يحدق نحو الحذاء في زمن متحدر نحو الغروب تاقت نفسي لملامسة الحذاء .. وقد خفّت نظرات الجفاء المرسلة نحوي، التقط الحذاء بخفة – بَدَتْ غريبة ، ورغم هذا كانت خفة معتادة – كما يبدو – لراحل مترجّل أو لرجل مترحل سواء بسواء ، كما أنه والحذاء وجهان للرحيل .. انزلقت رجلاه في الحذاء بيسر .. وراح يضرب الأرض في كُمون وتحفّز .. أسقط نظرة نحو الطريق الذي يشق صُدور الجبال في انحدار ، والتقى احمرار عينيه بالشفق الموارب.

أخذ يتدحرج مندفعاً عبر الطريق الجبلي الهابط .. ودون أن أسمع هدير محرك يتصاعد خلفه .. ابتعلت الأشجار القريبة همهماته التي اختفت فور تواريه عن النظر ..

* * *

امتدت الآثار توقّع سرها على الأرض من جديد ، جال الرفاق بأبصارهم في المكان محاولين اختراق الزمن الذي تركه صدى الحديث الصامت ، وبقايا سخونة

النقوش الحذائية التي لم يُعرف إنْ كانت ذاهبة أم عائدة لولا خطوات صغيرة حافية تنحدر وراءها .. وتبتلعها الخطوات المنقوشة المتباعدة..

الرياض ١٤١٥هـ